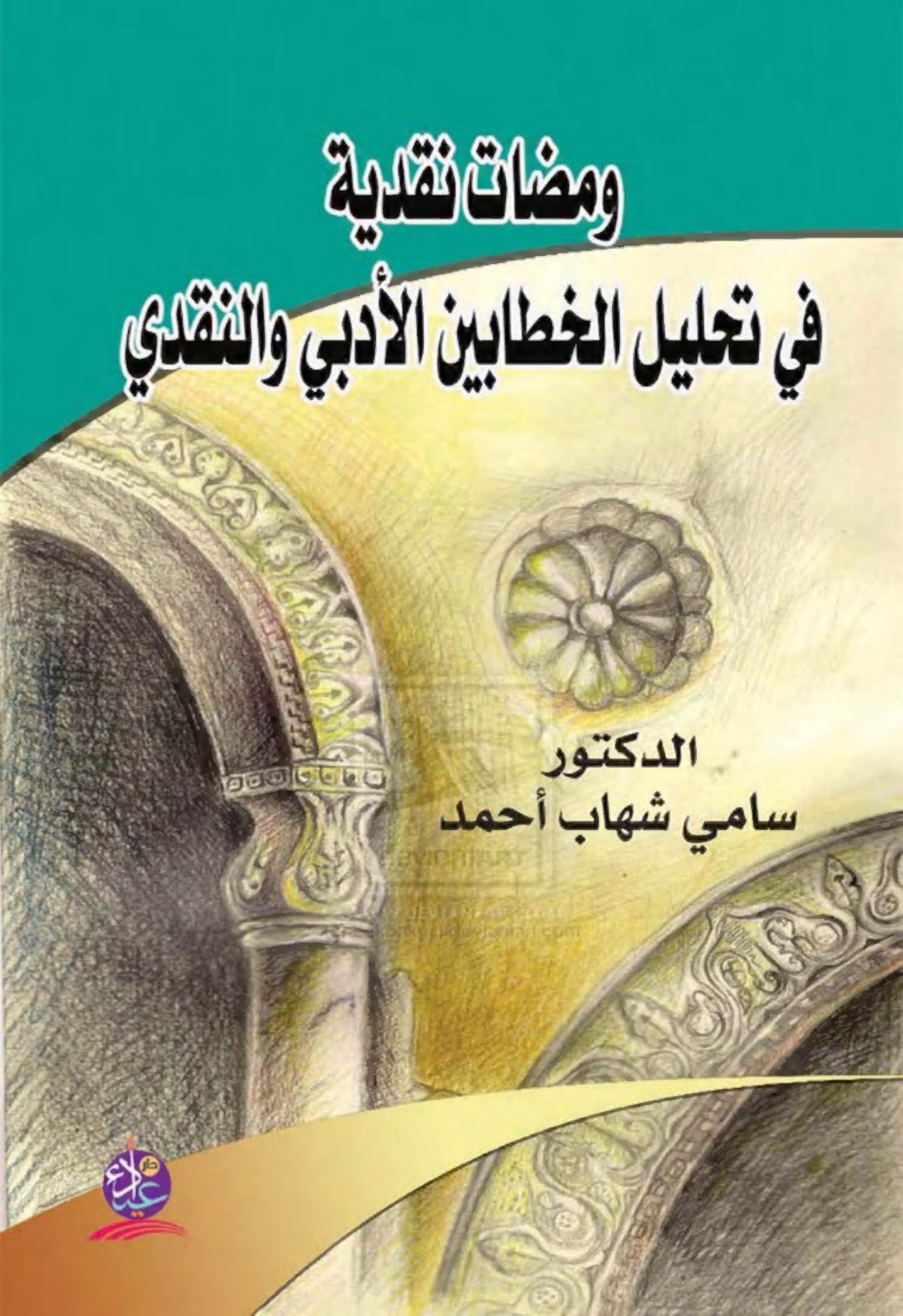

ومضات نقدية
في تحليل الخطابين الأدبي والنقدي
الدكتور
سامي شهاب أحمد

ومضات نقدية في تحليل الخطابين
الأدبي والنقدي

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2011/12/4478)

810.9
أحمد سامي شهاب

ومضات نقدية في تحليل الخطابين الادبي والنقدي/ سامي شهاب أحمد
.- عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2011

( ) ص

ر.إ: (2011/12/4478).

الواصفات:/ النقد الادبي//الادب العربي//الشعر العربي//التحليل الادبي//النثر العربي

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 978-9957-555-36-8



ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي والنقدي

(دراسة في الشعر، والنثر، ونقد النقد)

تأليف الدكتور
سامي شهاب أحمد

الطبعة الأولى
2012م - 1433هـ

الإهداء

إلى وطن أثقلت همومه سفاهات المحتل

إلى أساتذتي الذين ظل فكرهم يصدح بالمعرفة

ليكون لنا عنوان للاقتداء

إلى أهلي الاعزاء جميعا

أهدي لكم جميل صنعي بعد تقييمه مع المودة

بسم اللـه الرحمن الرحيم

(أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ (1) وَوَضَعْنَا عَنكَ وِزْرَكَ (2) الَّذِي أَنقَضَ ظَهْرَكَ (3) وَرَفَعْنَا لَكَ ذِكْرَكَ (4) فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا (5) إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا (6) فَإِذَا فَرَغْتَ فَانصَبْ (7) وَإِلَى رَبِّكَ فَارْغَبْ (8))

صدق اللـه العظيم

سورة الشرح
الآية (1-8)

الفهرس

الفصل الثالث

قراءة نقدية في نقد النقد

المبحث الأول

المبحث الثاني

المبحث الثالث

المـقـدمـة

الحمد لله الذي دل جوده بجوده، والصلاة والسلام على من لا نبي من بعده،(محمد) (ﷺ) وعلى آله واصحابه وبعد.

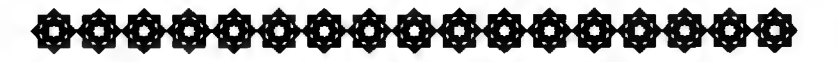
إنّ عملية استنطاق النص الابداعي، والبحث عن آراء النقاد بشأنه؛ تتطلب من الباحث المزيد من التقانات التفحصية بشأن ذلك الأثر؛ للكشف عن مكنوناته وما تستر خلف كواليسه من خطابات عامة وخاصة؛ وهذه الخطابات في جوهرها تحمل ظواهر فكرية جمّة لا يمكن التعامل معها بسطحية عابرة؛ بل التسلح معلوماتيا لمعرفة خباياها؛ مما يستدعي استحضار الامكانات اللازمة للتصدي لها شرحا وتحليلا ودراسة مستفيضة وتفكيكها الى أجزاء صغيرة؛ ثم اعادة تركيبها مجددا للحصول على نتائج يمكن عدّها الميزة المثلى لتلك الخطابات.وعليه فإنّ عملية الخوض في ميدان القراءات النقدية تتطلب التحصن بقلاع من المعرفة والدراية الفكرية؛ كونها تمثل نسيجا متشابكا من الثقافات التي تعمل على جعل فرصة الصراع قائمة؛ مما يعني ذلك اختلاف في الرؤى والمفاهيم.

وقد لا يكون الباحث - ولاسيما الذي لا يمتلك الادوات التي تسعفه للعمل- قادرا على خوض هذه المهمة في مأمن وهو يتعامل مع تلك الخطابات، إذ قد ينزلق في هوّة الخطأ والسهو تارة؛ وينهض معدّلا ما اخطأ فيه تارة أخرى؛ لان التشعبات التي تباغته تجعله في حيرة ولا يستطيع الاهتداء الى الصحيح منها،ولكن الموضوعية التي يجب ان يمتلكها الباحث المتّقد ذهنيا تمكّنه من تذليل العقبات من اجل الوصول الى الغايات من دون تردد؛ أو حيرة. وهذا هو المسعى الذي نبتغيه في دراستنا.

وقد تضمنت الدراسة ثلاثة فصول جاءت على وفق الخطة الآتية:

الفصل الأول: قراءة نقدية في الخطاب الشعري:

هـذا الفـصل تكـون مـن مبحثـين، الأول مـا يخـص (البنـى الفكريـة في لغـة الخنـساء الشعرية): وقد جاءت الدراسة في هذا المبحـث عـلى أسـاس ابـراز معـالم البنـى الفكريـة عنـد الخنساء عن طريق لغتها الشعرية التي كانت موضوعاً للدراسة، وتم تحديـدها تحـت عنـوان ملامح الصراع النفسي، ولكننا ارتأينا قبل الـدخول الى هـذه الملامـح وتعيـين النتـوءات اللغويـة الحزينة، ان نقدم نبذة موجزة عن اهمية اللغة الشعرية وكيفية تكوينها وآلية تقديمها للـصورة



الفنية عبر وظائفها التي تتمتع بها والتي كانت الوظيفة التعبيرية والتوجيهية الاساس في لغتها الشعرية لنقل مشاعرها وعواطفها الجياشة التي لازمتها طوال حياتها، وتم بعد ذلك الوقوف على ابرز هذه الملامح منها الرمز الذي طغى على ديوانها وشكل محوراً متحركاً في لغتها لا يمكن تجاهله أو التغاضي عنه،ولا سيما رمزية صخر، وكذلك تواتر الدوال المأساوية على هيئة جدلية خلقتها الشاعرة للتخلص من حزنها المكبوت الذي تحوّل من حزن خاص لمرحلة معينة الى لازمة من لوازمها النفسية.

أما المبحث الثاني (ابن الجوزي - الشاعر المغمور) فتضمن تمهيدا قدمنا فيه عرضاً موجزاً وسريعا لاشتهار ابن الجوزي (واعظاً-مفسراً -مؤرخاً)عن طريق ملازمته أكابر الائمة والشيوخ والعلماء،فضلا عن اشارات عدة بشأن ما عنده من اشعار وكيف هي،من خلال الوصف لها.

فضلا عن ثلاثة محاور هي:

1-الأغراض الشعرية: في هذا المحور تكلمنا عن قدرة ابن الجوزي كغيره من الشعراء على طرق ابواب الشعر المختلفة (الوعظ، المدح،الرثاء، الاخوانيات، الفخر ....) وغيرها عدا ابواب المجون، و الخلاع، والخمر التي لم يتطرق اليها،وقد جاء اغلب شعره بالوعظ و الاخوانيات بسبب النشأة الاجتماعية التي عاش في كنفها.

2-الفنون الشعرية المستحدثة: هذا المحور تضمن قدرة ابن الجوزي على مسايرة كل ما هو جديد ومبتكر في الساحة الشعرية،فقد خاض كبقية الشعراء في بحر الجديدالمستحدث من الفنون الشعرية التي ظهرت في الشعر العباسي؛ فله شعر في فن(الكان وكان، و المواليا، والرباعيات)،وهي فنون حوت في ثناياها اشعاراً حملت مضامين كثيرة من النصح والوعظ والحكم.

3-ملكته النقدية: هذا المحور انقسم على قسمين، الأول:تضمن قدرة ابن الجوزي في انتقاء النماذج الشعرية المميزة لشعراء كثر وتوظيفها في مؤلفاته، ثم القيام بعملية الشرح والتفسير.الثاني: جاء في باب اطلاق الاحكام النقدية على هذا الشعر أو ذاك الشاعر.



الفصل الثاني: قراءة نقدية في الخطاب النثري:

هذا الفصل تكون كذلك من مبحثين: الأول خصصناه لـ (التأويل والتلقي - الأساس التاريخي والستراتيجية.. مسرحية المكفوف انموذجا)، وفيه بيّنا قيمة النظريتين (التأويل والتلقي)؛ ومدى فاعليتهما في رفد العملية الابداعية بسمات التجدد، وماهي المنطلقات والشروط التي استندت إليها كلتاهما

وقد جاءت الدراسة في ثلاثة محاور هي:

المحور الأول: الأساس التاريخي (مشروع التقاء).

كرسنا هذا المحور لدراسة العمق التاريخي للنظريتين. إذ بيّنا فيه ان التأويل ليس انبثاق جديد، بل هو متجذر في الفلسفات القديمة، ولاسيما عند أرسطو وما جاء به اوريجان وغيرهما،إلاّ انه كان يخطو خطواته الاولى حتى وصل الى مرحلة الذروة في ستينيات القرن الماضي.وعلى هامش ذلك تأسست نظرية أطلق عليها نظرية التأويل. والحال نفسها تنطبق على نظرية التلقي التي انبثقت أساسا في ستينيات القرن الماضي، وقد استندت الى كل ما جاء به التأويل وانطلقت منه للعمل في الساحة الادبية.أي ان جذورهما التاريخية واحدة.

المحور الثاني: ستراتيجية التأويل والتلقي

هذا المحور جاء لتسليط الضوء على ستراتيجية النظريتين؛ وذلك من حيث اعتمادهما على القارىء والنص ومدى التفاعل بينهما، على الرغم من اختلافهما بعض الشيء من حيث آلية الابتداء بالتحليل، والاتكاء كليا أو جزئيا على النص. وقد ذكرنا نوعي القارىء؛ وهما القارىء الضمني والحقيقي وما هو دور كل منهما في عملية الانتاج. بعد ذلك تطرقنا الى مدى التفاعل بين القارىء والنص وركزنا على مفاهيم النص التي جاء بها آيزر وهي: الفراغات، ووجهة النظر الجوّالة، والمركب السلبي.

المحور الثالث: قراءة تأويلية في مسرحية المكفوف

قرأنا في هذا المحور مسرحية المكفوف لجبران خليل جبران قراءة تأويلية، وهي مسرحية من فصل واحد تبلورت فيها معطيات أهلتها لان تكون انموذجا تأويليا تطبيقيا.

أما المبحث الثاني (دلالات البنية السردية في رواية نهايات صيف لموسى كريدي) فجاءت فيه الدراسة على النحو الآتي:

التمهيد:وفيه تطرقنا الى مقصدية المتكلم في الصياغة النثرية؛ كونها تمثل البؤرة الدلالية

التي تتشظى منها الرؤى المختلفة؛ وذلك في اطار السرد الذي يضم تحت مظلته عناصر تمتزج فيما بينها لتطوير الدلالة واسدال الستار عليها،

المحور الأول: دلالات الرؤى

وضحنا في هذا المحور قبل الدخول الى رؤية الرواية رؤى الروايات التي يستخدمها الرواة في رواياتهم؛ وهي الرؤية من الخلف، والرؤية مع، والرؤية من الخارج، وبيّنا ان كل واحدة منها تعمل على نحو يختلف عن الآخر بحسب خلفية الراوي وما يبتغيه.بعد ذلك بيّنا رؤى الرواية على وفق تقسيم (توما شفسكي)عندما سمّى هذه الرؤى بالسرد الموضوعي والذاتي،وهي انها تسير بسردها للاحداث باسلوب السرد الموضوعي؛ مع استخدام السرد الذاتي في الاوصاف والحوارات ومجموعة من المواقف التي جرت للشخصيات.

المحور الثاني: دلالات العلاقات

هذا المحور افردناه للتوظيفات الزمنية والاختزالات التي شكّلت نظرة دلالية عبر الالتواءات المستخدمة في هذاالصدد،وفيه قمنا ببيان نوعي الزمان وهما الطبيعي والنفسي اللذان ينتميان الى الزمن الداخلي للرواية، على العكس من الزمن الخارجي (التاريخي).وتمت دراسة الزمن في ضوء علاقة المدة التي تختص بالبطء والسرعة في الزمن، وعلاقة الترتيب التي تختص بالماضي والحاضر والمستقبل؛ ففي علاقة المدة درسنا كل من الحذف والخلاصة والوقف والمشهد.وفي علاقة الترتيب درسنا الاسترجاع أي العودة بالاحداث الى الماضي سواء القريب أو البعيد لتسليط الضوء على اشياء أو خفايا تخص شخصية ما كان قد تركها الراوي بقصد.

الفصل الثالث: قراءة نقدية في نقد النقد:

تضمن هذا الفصل ثلاثة مباحث قابعة في جسد خطاب (نقد النقد) وهي كالآتي:

المبحث الأول: أبو العلاء المعري في مرآة طه حسين

تكون هذا المبحث من تمهيد واربعة محاور.قدمنا في التمهيد عرضا مبسطا لتاريخ ابي العلاء من حيث اسمه، وعلمه،وآثاره، ووفاته.أما في المحاور فاننا درسنا كتب طه حسين الثلاثة على نحو متعمق وتفاعلنا معها وحاورناها باسلوب هادىء وهادف قدم للقارىء قدرا من الرؤى التي اعلنها أو استتر خلف ستارها المؤلف.وجاءت الدراسة لتعلن من التسلسل الزمني التاريخي وتدا يستند إليه في قراءة كتبه، فكان كتاب تجديد ذكرى أبي العلاء الومضة الاولى التي اطل منها الخطاب الطاهوي علينا،ثم مع أبي العلاء في سجنه وصولا الى صوت



أبي العلاء.وختمنا المحور الرابع برؤية شمولية لما ورد في الكتب السابقة.

المبحث الثاني:وفيه درسنا (في النقد الثقافي- قراءة نقدية في خطابي الغلو(للغذامي) والاعتدال(لعبد الفتاح أحمد) - دراسة في نقد النقد)، وجاءت الدراسة فيه في ثلاثة محاور. خُصص المحور الأول للحديث عن مصطلح النقد الثقافي والقراءة والخطاب النقدي، فيما تضمن المحور الثاني الحديث عن هيكلية الكتابين بابعادهما المختلفة ليكون المتلقي على مقربة معرفية من مشروع الخطابين، أما المحور الثالث فقد خصص للانموذج التطبيقي (قراءة نقدية)، أي الوقوف على المعالجات التي أطّرت خطاب الناقدين، وذلك من حيث حديثهما عن القضايا المتناولة ودرجة الاندفاع نحو التصادم أو التوافق معها. وهذا ما أوضح لنا خطاب الغلو لدى الغذامي والاعتدال لدى عبد الفتاح احمد.

المبحث الثالث (الاطار الوصفي والنقدي في شروح ديوان سقط الزند لابي العلاء المعري) لقد تضمنت خطته تمهيدا ومحورين. تحدثنا في التمهيد عن الشروح الثلاثة، والاطراء على نسخة دار الكتب المصرية التي تبنت ذلك.وخصصنا المحور الاول للاطار الوصفي للشروح؛ وبيّنا فيه كيف ان ديوان سقط الزند نال حظوته من الاهتمام والشرح؛ بخلاف التجاهل الذي لحق باللزوميات.وأوضحنا الشروح ووصفناها بحسب التسلسل الزمني للتأليف.أما المحور الثاني (الاطار النقدي) فجاء لاعلان مرتكزات الخطاب النقدي في كل شرح، من حيث بيان مدى التلاقي والافتراق بين تلك الخطابات، وأين يكمن التميز والاخفاق ؟ وما مدى ما حققته الشروح الثلاثة مجموعة ؟.

الفصل الأول
قراءة نقدية في الخطاب الشعري

المبحث الأول: البنى الفكرية في لغة الخنساء الشعرية.

1 - أهمية اللغة الشعرية

2 - ملامح الصراع النفسي

المبحث الثاني: إبن الجوزي الشاعر المغمور.

1 – الأغراض الشعرية

2 – الفنون الشعرية المستحدثة

3 – ملكته النقدية



المبحث الأول
البنى الفكرية في لغة الخنساء الشعرية

مدخل

تحمل اللغة الشعرية مشاعر وعواطف المنشيء واخيلته الممتزجة بالواقع وغيره، والتي تكون نابعة من الصراعات الداخلية والخارجية التي يمر بها، لتصبح هذه اللغة في نهايتها مرآة صادقة للكشف عن الملامح النفسية التي يشعر بها المنشيء تجاه قضية أو تجربة معينة مرّ بها. هذه اللغة تتكون من مكونات أساسية تضفي في النتيجة الصورة الانطباعية للملامح المستبانة، وهذه المكونات تتمثل بامتزاج الدال بالمدلول في ضوء انتمائهما الى نسق تركيب شعري عام يحمل في طياته المشاعر والاخيلة التي تعود الى صاحبها، لذا فان البنى الفكرية لدى الخنساء قد تحددت ملامحها بصورة لافتة للنظر في لغتها الشعرية؛ مما دفعنا ذلك الى الوقوف على ابرز هذه الملامح وبيان قيمتها وسط الخطاب الشعري المشحون بالحزن والأسى على فقدها اخويها معاوية وصخر، ولاسيما صخر الذي شكل لوحده في ديوانها القمة الهرمية للمأساة كونه المعيل لها ولاولادها، ويمتاز بالقوة والشهامة والكرم.

جاءت الدراسة في هذا المبحث على اساس ابراز معالم البنى الفكرية عند الخنساء عن طريق لغتها الشعرية التي كانت موضوعاً للدراسة، وتم تحديدها تحت عنوان ملامح الصراع النفسي، ولكننا ارتأينا قبل الدخول الى هذه الملامح وتعيين النتوءات اللغوية الحزينة، ان نقدم نبذة موجزة عن اهمية اللغة الشعرية وكيفية تكوينها وآلية تقديمها للصورة الفنية عبر وظائفها التي تتمتع بها والتي كانت الوظيفة التعبيرية والتوجيهية الأساس في لغتها الشعرية لنقل مشاعرها وعواطفها الجياشة التي لازمتها طوال حياتها، وتم بعد ذلك الوقوف على ابرز هذه الملامح منها الرمز الذي طغى على ديوانها وشكل محوراً متحركاً في لغتها لا يمكن تجاهله أو التغاضي عنه،ولاسيما رمزية صخر، وكذلك تواتر الدوال المأساوية على هيئة جدلية خلقتها الشاعرة للتخلص من حزنها المكبوت الذي تحوّل من حزن خاص لمرحلة معينة الى لازمة من لوازمها النفسية، وهذه الجدلية هي مخاطبة العين ومطالبتها بالبكاء واذراف الدموع، وهو ما قد يشكل في ديوانها نسبة 90% وقد ارتأينا الوقوف على هذه الجدلية (العين - البكاء - الدموع) لكونها الاعلى نسبة من حيث تواترها في الديوان قياساً على الدوال المأساوية الاخرى التي لا تقل اهمية من هذه الجدلية في نقل المشاعر وتقديم الصورة الفنية.



المحور الأول: أهمية اللغة الشعرية

إنّ عملية الابحار في مكامن اللغة الشعرية تدفعنا الى طرق ابواب كثيرة تجعلنا نخوض في شعاب التفرعات الجزئية التي توصلنا الى نتائج لا تصلح ان تكون شاملة؛ بسبب تقوقع اللغة داخل اطار الخطاب الشعري المنتمي بدوره لمنشئ من الطراز الشعري الذي يفرز في نهاية العملية الابداعية نتائج خاصة للغة تخص الخطاب المعين للمنشئ المعين، كما ان الظروف التوظيفية لعناصر اللغة تختلف من الشعر الى النثر، ومن خلق الخطاب الى خلق المنظوم الشعري، ومن شاعر يجيد التلاعب باللغة من حيث اعطاء الملفوظ قيمة بناء معنوي جديد داخل النسق التركيبي المكون للنص، الى شاعر واقع تحت وطأة اسر اللغة اليومية الجامدة التي تختفي فيها معطيات الصورة الفنية، وغير ذلك كثير،وفي هذا الصدد يقول ابراهيم خليل: " انّ اكثر الجوانب وضوحاً في لغة الشعر هو ذلك الذي يتجلى في تنظيم النص؛ بحيث يجعله مختلفاً اختلافاً كبيراً عن النثر والكلام العامي " [1]. لذا فان لغة الشعر هي لغة ليست ذات قيمة، بل الذي يعطيها قيمتها ويزيد من هيبتها هو المنشئ للخطاب الذي يجب ان يكون متمرساً ومتفرساً في استعمال اللغة؛ لكي يستطيع ان يقدم للقارئ خلاصة تجربته بقالب لغوي يمتاز بالجودة؛ من حيث اداء وظيفته التوصيلية وهي عرض المعاني سواء بالايضاح المباشر عن طريق تقريرية اللفظة المعجمة أي الصورة المباشرة، أو عن طريق التكثيف الدلالي للمعاني الذي ينتمي الى الصورة الشعرية المشحونة بالايماءات والرموز الواقعية أو السريالية المبهمة.

هذا التكثيف الدلالي يعد العنصر الاسمى للشعر؛ لانه يحقق درجة من المتانة والايهام بحسب ثرائها – اللغة- من ناحية الدلالات داخل النص، وهو ينتج من الايحاء الشعري الذي " يصدر من الالفاظ ومن التركيب الشعري الذي يضفي عليه النغم بعداً نفسياً يسهم اسهاماً فاعلاً في جلاء المعنى هذا،فضلاً عن البعد الجمالي الذي تجسده وحدة القصيدة " [2].

واذا ما أمعنا النظر في هذا النص نجد على الفور ميزتين تكونان الايحاء الشعري وهما الالفاظ والتركيب الشعري، فالالفاظ بصيغتها المعجمية داخل النص تعطي انطباعات محدودة لا تهز القارئ على الرغم من كون " المفردة الشعرية هي شعرية من حيث السياق " [3] لا من حيث معجميتها، لان المكون الدلالي الذي هو المسؤول الأول للمواد المعجمية يهتم بتميز جميع المواد المعجمية عن غيرها بذكر المعاني الدقيقة؛ ويحسب في الوقت نفسه حساباً لحقيقة واقعة وهي



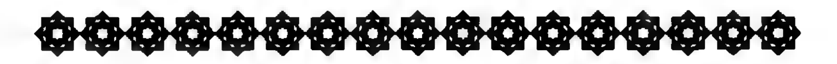
ان المفردات اللغوية بمعانيها المعجمية تمتزج بالجمل، بحيث تتكون منها معان عدة معقدة في ظل تركيب عام يحكمهما.[4]، وهو كلام يتناسب مع قاله ابراهيم خليل: " الذي يجعلنا ننسب القول الشعري للشاعر هو وضعه لهذه الالفاظ في نظم السياق " [5]؛ فالتركيب بطبيعته مزيج تختلط فيه العناصر اللغوية وتتموضع فيه الاساليب والصيغ بحسب رؤى المنشىء وقدرته التوظيفية لتقديم الصورة بايحائية تنفذ الى مشاعر القارئ من دون هوادة؛ وذلك لما في التركيب من ميزة الشمولية المعطاة الى المنشئ الذي يتحكم في ضوء خياله ووجدانه بتوظيف تجربته لغوياً. وعليه فان التوليديين يروون " انّ علم التركيب الذي يدرس صياغة الجملة وانتظامها بين الجمل هو الذي يستطيع النّفاذ الى محركات الكلام " [6]، فهو يرصف ويمتن تركيبه بجمل وعبارات شعرية راقية باساليب متنوعة كالتقديم والتأخير، والتكرار، والانزياحات اللغوية الاخرى التي تجعل من النص بيئة جديدة للفهم والدخول في عالمها،وهذا كله من جمالية لغة الشعر التي تعرف " بوصفها خروجا وانزياحا من قواعد النظام اللغوي المستخدم في الحياة اليومية أي النظام النثري، سواء أكان هذا الخروج ينتظم في كلام موزون مقفى؛ أو كان متحرراً بدرجات متفاوتة من قواعد العروض " [7].

هاتان الميزتان اللتان تقدمان الشحنات الدلالية هما ضرورة " تربط النص الشعري والشفرات التي يتطلبها تأويله في شبكة اتصالية معقدة، وهذه خاصية أساسية من خواص الشعر يمكن ان نجدها في كل نص " [8]. وهي خاصية تتكون بفعل شيئين هما شعرية اللغة وشاعرية النص، إلاّ ان اللغة -على الرغم من شعريتها - وظيفتها تنحصر بانها وسيلة تنظيم آلي للنص، وان الذي يكمل للنص قيمته هو شاعريته التي تعود بدورها الى ظروف منشئه ومواهبه في عملية التنظيم، وهذه الشاعرية المتغيرة من منشئ لآخر تتجلى في النظر الى المفردات والجمل والتراكيب والدلالات المتولدة من ذلك داخل النص على انها اشياء لها قيمتها ووزنها الخاصين، وليست مجرد قرائن مبثوثة لا قيمة لها وعلى ضوء ذلك يتم " الاقرار بشعرية نصية داخلية تنبثق من لغة النص تترشح عن بنيتها ووشائج الصلة والتفاعل بين عناصرها " [9]، وعن طريق هذه الشاعرية يتكون لكل منشىء أسلوب خاص به يختلف عن غيره لهذا يقول رولان بارت: " والاسلوب معطى فيزيقي ملتصق بذاتية الكاتب وبصميميته السرية، انها لغة الاحشاء وهو ما يكشف روعة الكاتب وطقوسيته انه سجنه وعزلته العنصر الذي لا يحدّه العقل ولا الاختيار الواعي " [10]، وهو بذلك لصيق بصاحبه لا ينفصل عنه؛ إلاّ ان



الاسلوب الذي يتبعه في نص على وفق مخاض تجربته لا يمكن ان يكون هو عينه في نص آخر بسبب اختلاف التجربة وابعادها؛ فهو متجدد بين الحين والآخر، وفي كل أسلوب يصنعه يستشف القارئ جملة من الملامح الشعرية التي تعبر عن كوامن مضيئة في نفسيته وما يشعر به لحظة صنعه للخطاب، وما هي الافكار التي يتبناها ويصل اليها، ومن ثمة تترجم لدى القارئ على هيئة مرآة صافية تكشف كل الخفايا التي يتستر عليها الشاعر عند عدم البوح بها مباشرة،فعن طريق اللغة المستخدمة نستطيع ان نتوصل الى قناعة خاصة بشخصية المنشئ وكيفية تعامله مع محيطه سلبا كان أم ايجابا لان اللغة " في النص الشعري دون شك لا تكتسب كل هذه الاهمية والتمييز إلاّ لانها مجلى لخصائص النص ومظاهره الاسلوبية التي تفصح عن تاريخ الشاعر الخاص " [11]، أو كما تقول اعتدال عثمان " إنّ كل فكرة أو معنى أو مدلول يتخير الدوال الصالحة للتعبير؛ وعلى حين تتشكل الدوال في كلمات وسطور شعرية وقصيرة كاملة تربطها شبكة علاقات معقدة؛ فانها تتكشف في الوقت نفسه عن الايديولوجية المحددة التي يريد الشاعر ان يحقق عن طريقها الاتصال الكتابي عبر النص " [12]. وهو مايحيل الشعر برمته الى معان معبرة عن مقاصد اصحابها كل بحسب تجربته التي يمر بها، ومعطيات التركيب النصي الذي يضمن لصاحبه ميزة التمييز هذه، فالمنشىء للخطاب تتصادم في افكاره معالم الصراع الداخلي والخارجي على حد سواء والتي يتصارع معها لعرض الفكرة باسلوب خاص، ومن بعد ذلك يصطدم بافرازات لغته الشعرية المستخدمة ليولّد في جملة الامر للخطاب قيم جديدة تناسب فكرته فهو " يأخذ من السياق الشعري القائم بين يديه لا ليكون عالة على هذا السياق، وانما لينصهر فيه ويتوالد من اسلوب خاص يضيف الى معطيات الشعر مثلما اخذ منها " [13]، وهي بذلك تستند الى مبدأ اختيار سليم من قبل صاحب النص للتركيب الذي سيكون هو الاساس في بناء الخطاب، وهذا يتحقق بالاستخدام " غير الاعتيادي للغة الذي يتحقق في الاختيار الاسلوبي، ويتم هذا في كيفية تحقق الاختيار وتشكل المتتالية اللسانية " [14] في نسق معين بحيث يجعل اللغة الشعرية مظهرا من مظاهر التميز في النص.

هذه الميزة المستشفّ من الشعر هي من وظائف اللغة الشعرية(*) التي يلجأ الى استخدامها الكاتب في خطابه لكي يغذي مضمونه بدلالات موحية، فوظيفة الشعر تكمن أساسا في خلق نوع من التنظيم المقبول على مدار الخطاب بوساطة تماثلات عدة ترفع من شأن هذه الوظيفة، وتحقق هذه التماثلات بتحركاتها على مساحة الخطاب تعزيزا وتأطيرا للسمات



الفنية التي يلجأ المنشئ الى تحقيقها عبر قضايا جوهرية،منها طبيعة ترصين النسق التركيبي وترصينه بجمل وعبارات تتشظى منها في المقابل رؤى دلالية لتعميق امكانية اكساب اللغة بعدا جديدا من النظر والتلقي المقبول من قبل القارئ، وهذا ما ينطبق على قول علي جعفر العلاق في حديثه عن لغة القصيدة: " إنّ لغة القصيدة الحقة هي تلك اللغة التي تمتزج بدلالتها امتزاجا بالغ القسوة والبراعة، ومفردات لغة كهذه ليست اجزاء اساسية في هيكل تعبيري حسي فقط، بل هي ابعد من ذلك انها شظايا المعنى والدلالة وقد تفجرت بالتوتر والحرارة والشاعرية " [15].

هذه الوظيفة التي يستخدمها المنشئ وتسمى (الوظيفة التعبيرية) هي التي يستطيع من خلالها الناقد أو الباحث كشف أوراق الشاعر الخفية أمام القارئ الساذج الذي يكتشف هو الآخر جملة من الخفايا التي قد تكون خافية على الناقد والباحث فيما تخص الشاعر ومحيطه وبيئته وملامح صراعاته النفسية الداخلية والخارجية على حد سواء، لان اللغة الشعرية في وظيفتها التعبيرية قائمة على أساس ان الشعر يتكون وفقا لعواطف الشاعر، وان ما يعبر به من آراء وافكار هي مرآة داخلية لنفسيته ليس إلاّ.هذه الوظيفة تردفها وظيفة أخرى لا تقل أهمية عن الاولى؛ بل لا تنفصم عنها لكون أواصر التلاحم مرتكزة لدى الاثنين معا، وهي الوظيفة التوجيهية التي يسعى من خلالها المنشىء بعد ترصين لغته بأداة لغوية تعبيرية احداث التأثير المؤثر في سلوك القراء وميلهم نحو مايشعرون به. وهذا ما كان متحققا عند الخنساء الشاعرة.

لذا فاذا ما اخذنا بنظر الاعتبار هاتين الوظيفتين كاساس لدراسة لغة الخنساء الشعرية واستجلاء البنى الفكرية الاساسية في نصوصها؛ فان ذلك يعني ان نترك الوظائف اللغوية الأخرى التي تفرض وجودها في مجموعة من النصوص وهي الوظيفة الاخبارية التي تعد الاساس في الاخبار، إلاّ انها سطحية لا يقتصر استخدامها على الشاعر، بل على العامة كذلك، أما الوظيفة الجمالية في اللغة فهي تكمن بانها تراعي استخدام اللغة من اجل السياق اللغوي نفسه وليس شيئا آخر؛ كأن يكون التعبير عن العواطف والمشاعر. لذلك تعد " لغة مكتفية بذاتها لاتغوص لا في الميثولوجيا الشخصية والسرية للكاتب؛ تغوص في تلك الفيزيقا السفلى للكلام حيث يتكون أول زوج من الكلمات والاشياء " [16]. ولكن الوظيفة التوجيهية هي اقل حالات التأثير لأنها لا تبغي نقل العواطف والمشاعر ولا الاهتمام باللغة على كونها لغة، وانما تنظيم اللغة على شكل من الاشكال، فالمهم في نظرها ان يقول المنشىء أي شيء وباية لغة كانت، أي انها قناة من قنوات التوصيل، وهذا مالم نجده في لغة الخنساء الشعرية. اذن وعلى



غرار ما تقدم يمكن القول: ان المنشئ يعوّل كثيرا في عرض افكاره المنتمية لموقف وتجربة خاصة على الدال الشعري المميز(*)؛ لان التجربة التي يمر بها الشاعر والتي تكون سببا في خوضه مجال كتابة الشعر قد تكون حافزا يدفعه الى شحن سياقه بدوال ايحائية معبرة تضيف دلالة(*) جديدة داخل النص في ضوء انتمائها لسياق تركيبي محدد، بعد ذلك يمكن عد النص الذي يطوي بين ثناياه عناصر اللغة المتعددة دائرة مكتملة بذاتها، أي ان النص باكمله " مجال دلالي واحد والجمل من النص تقوم على تسلسل معنوي عام بحكم انتمائها الى نفس المجال الدلالي " (17).

وهذا يدل في مجمله على كون الخطاب الشعري المتأسس من كيانه اللغوي لا يتشكل مجمله ويتنامى بلزومية تفضيل الدال على المدلول أو العكس؛ وانما باشكال بعضه مع بعض في نسق تركيبي " حيث ان الدال يلعب دوراً اساسيا في خلق جدلية داخل الكتابة تؤدي الى تحدد المعنى والى انفجاره " (18). والمدلول لا يخرج الى تحقيق مراميه ويبصر النور إلاّ بالاستناد الى الدال اللساني، لان " كل فكرة أو معنى أو مدلول يتخير الدوال الصالحة للتعبير عنه " (19)، بل قد تعبر هذه الدوال في النص عن خبرات معينة احس بها المنشئ ازاء موقف ما، مما الزمه الأمر بان يكون أسير هذه الدوال لا غيرها. ومن خلالها ينجح في فرض سيطرته على القارئ الذي يتحسس ذلك من خلال التصنع اللفظي الذي يجسد الصورة الحقيقية لواقع المنشئ، وهذا ما الفيناه عند شاعرتنا الخنساء بعد قراءة مستفيضة لديوانها.

وبادئ ذي بدء فاننا سنجلي الاثر النفسي في حياتها عبر قراءة لغتها الشعرية وتحديد ابرز الملامح النفسية فيها، ثم التوصل الى نتائج مطابقة لحياتها الواقعية؛ لان اللغة الشعرية لاي نص تكون مشحونة بصدق الايحاءات المعبرة والانفعالات المستفيضة التي تؤول بدورها الى شيء مميز يدفع الحركة والصورة الشعرية المرسومة نحو آفاق التجدد والتميز. وعليه سنجلي ملامح الصراع النفسي في شعرها عن طريق الدخول في مفاصل لغتها الشعرية.

المحور الثاني: ملامح الصراع النفسي

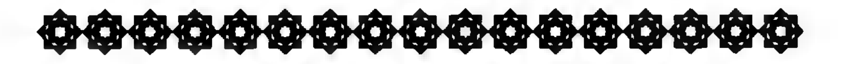
إنّ النفس بطبيعتها مكونة من عواطف متعددة؛ منها ما هي حزينة؛ ومنها ما هي تنافرية تنسجم وتتأثر مع البيئة وتؤثر فيها، فنلاحظ أن ما يورد عليها من حالة توافقها فانها تستجيب لها واذا ما ورد ما يخالفها فانها تنفر منها وتكلف بشأنها، أي انها في حالة متذبذبة ومتغيرة مع المتغيرات المحيطة بها. لذا فان هذه الحالات تختلف بين الشخص العادي والشاعر من حيث فهمها وتصورها ومن ثم ترجمتها، لأن الشخص العادي لا يشعر بمكونات شعوره



ويفصح عنها؛ وانما يقف عندما هو سطحي وعام، في حين يحرص الشاعر الذي يشعر بمكونات شعوره في حيثيات الحالة ويعبر عنها باحساسه ويقدم نماذجه بشيء ينسجم مع طباع القارئ ويجعل هدفه الاسمى هو نقل العاطفة والفكرة على نحو يختلف عن تصور الناس، هذه العواطف المتعددة (الحزينة والتنافرية) التى نطلق عليها اسم العقد النفسية تنبع من مكمنين،أولهما الغرائز الفطرية وثانيهما المشاعر العاطفية تجاه حالة معينة والتي تجعل منه اسيرا لها، واذا ما انطلقنا من مبدأ العقدة النفسية فاننا سنجد ان شاعرتنا قد كرست مشاعرها العاطفية وجندتها في قالب واحد طوال حياتها، ومشاعرها العاطفية هذه نابعة من فجيعتها بموت اخويها صخر ومعاوية، حيث انك لا تجد اثرا لسيطرة الغرائز الفطرية اطلاقا،بل تجد الشطر الثاني من العقدة وهي التهاب المشاعر، وعلى ذلك فان المشاعر العاطفية التي حصرت الخنساء بها نفسها هي التي ستنطلق منها لدراسة الاثر اللغوي.

لقد مرت الخنساء بازمة نفسية حقيقية لازمتها طوال حياتها تتمثل كما اسفلنا بموت اخويها صخر ومعاوية، ولا سيما موت صخر الذي شكل في شعرها ظاهرة بارزة تتمثل برمزية مأساوية، على الرغم من انها مرت بحالة نفسية قبل ذلك متمثلة بفقد ازواجها وترملها، وكذلك فقد أولادها الاربعة في معركة القادسية وتجرعها اليتم ومحنة الثكلى، ولكنها لم تكن شيئا أمام موت صخر وبفضل هذا الميل نحو استعطاف صخر من دون كل ما جرى لها من ازمات نفسية حقيقية يشكل صخر السمة الهرمية في افتعال الازمة، وربما تكون الحالة المادية هي التي أوقعت الخنساء في شرك النواح المتداخل. أي انها تأثرت بموت اخويها لانها كانت تنال العطايا منهما. إلاّ ان هذا الامر لا يعد الاكثر تأثيرا في جعل ديوانها ديوان نواح؛ وانها تعرضت في شعرها للامور المعنوية التي اتسموا بها،منها صفات الشجاعة والبطولة والفروسية، وهو ما قد يدحض قول النقاد الذين يروون في انها بكت وندبت بسبب غياب المادة بافتقاد الاثنين معا.

هذا الحب المفرط لاخويها جعل الخنساء تجود بما هو أعز على نفسها وهو نبذ الفرح والتزام سكينة البكاء حتى اصبحت حياتها مأساة متكررة لا يغادر موضوعها موت اخويها.فهي ظلت اسيرة افكارها المأساوية النابعة من نفسيتها المفجوعة حتى انها لم تتصد لقضايا المجتمع والازمات في شعرها. وان التزام المأساة يعد الشكل الامثل والمناسب لاحتضان هذه المضامين الحزينة التي سنتطرق اليها، لانها تبرز حالة الصراع النفسي في دواخل



الشاعرة. كما ان شدة الافراط في استخدام المأساة جعل الزمن عند الخنساء زمنا خياليا وهو زمن متوقف عند حدود معينة،بل انه فضاء مغلق على الدوام، فالزمن عند الخنساء متوقف وهو زمن واحد للماضي والحاضر والمستقبل حالة مأساوية واحدة، وهو ما يمكن عدّه زمنا نفسيا لارتباطه بفكرة الفجيعة التي لا تتوقف عند الخنساء ابدا، وهو زمن واحد ثقيل لا يأبى الخروج عن دائرة الكآبة المستمرة،وهو ثقيل لما فيه من حسرة وحزن وآهات، ولو كان العكس لكان سهلا وخفيفا، ومثال توقف الزمن عندها وتحوله الى زمن نفسي هو البكاء على صخر ثلاثين عاما، كما انها بعد ان ادركت الاسلام وتحريمه الى مثل هذا النوع من الشعر ظلت الخنساء على منوالها هذا ولم تترك ما نهيت عنه، ومثال ذلك انها جاءت ذات يوم الى حضرة الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) فاسلمت وانشدته فتأثر بها وبشعرها واستزادها بقوله (هية يا خناس)، ولقد كان الظن انها ستسكت بعد اسلامها ولكن وجدها وحبها لاخويها حال دون ذلك فلم تزل تبكيه وترثيه حتى قال لها سيدنا عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) بعد عودتها من الحج " ما الذي قرّح عينيك ... انهم هلكوا في الجاهلية وهم اعضاء اللهب وحشو جهنم "[20]، حتى قالت كنت ابكي له من الثأر وانا اليوم ابكي له من النار. اذن عاشت الخنساء اكثر حياتها بازمة نفسية،بل انها كلما ذكرت صخرا تألمت وبكت ولم تجد سلوى لها إلاّ في الرثاء، ولقد بلغ مبلغ هذا الحزن والاسى والتذكر قولها [21]

ارقت ونام عن سهري صحابي — كأن النار مشعلة ثيابي

اذا نجم تغور كلفتني — خوالد ماتؤوب الى مآب

وهي في أبيات أخرى تقول بان لا نوم لها ولاتستقر على حال، وانها متقلبة لا يغمض لها جفن: [22]

يؤرقني التذكر حين امسي — فاصبح قد بليت بفرط نكس

وقولها: [23]

اني ارقت فبت الليل ساهرة — كانما كحلت عيني بعوّار

وقد صورت حالتها بحالة الناقة الثكلى المتخبطة التي فقدت أولادها فاخذت بالهيجان والذهاب والاياب عندما تذكره وذلك بقولها:[24]

وما عجول على بوّتطيف به لها حنينان: اعلان واسرار

ترتع وما ارتقت حتى اذا اذّكرت فانها هي اقبال وادبار

لاتسمت الدهر في ارض، وان رتعت فانما هي تحنان وتسجار

يوما با وجد مني يوم فارقني صخر وللدهر احلاء وامرار

وكذلك نجد صورة نفسية أخرى فيها طاقة استنفارية استفزازية تؤكد عليها وذلك بقولها: [25]

شذوا المآزر حتى يستدف لكم شمروا انها ايام تشمار

وابكوا فتى البأس وافته منيته في كل نائبة نابت واقدار

هذه الصورة ليست اعتباطية وانما جعلتها حقيقية، إذ كان صخر رمزا للعزة والشموخ والبطولة والعطاء كل هذه الامور والخصائص كانت تجدها عند صخر. وهذه النماذج كثيرة في شعرها منها: (أخو الفضل - حامي الحقيقة - الغافر الذنب - الطويل النجاد - الكثير الرماد - هباط أودية..).

ومن ذلك تقول: [26]

ذكرت اخي بعد نوم الخلي فانحدر الدمع مني انحدار

وقولها: [27]

ابى طول ليلي لا اهجع وقد عالني الخبر الاشنع

نعي ابن عمرو اتى موهنا قتيلا فما لي لا اجزع

ومن صورها النفسية العميقة المحملة باليأس، انها تصور نفسها امرأة عجوز بيضاء الشعر مقرحة العينين مجعدة اليدين لا تستطيع ان تفعل شيئا؛ على الرغم من انها في مقتبل العمر.وذلك بقولها: [28]

تقول نساء: شبت من غير كبرة وايسر مما قد لقيت يشيب

اقول، ابا حسان: لا العيش طيب وكيف وقد افردت منك يطيب



فتـــى الـــسن كهـــل الحلـــم لاتـــسرع ولا جامـــد جعـــد اليـــدين جـــديب

لعمـــري لقـــد اوهيـــت قلبـــي عـــن العـــزا وطأطـــأت رأسي والفـــؤاد كئيـــب

ومن خلال هذا الاستطلاع لحالتها النفسية التي وجدناها مرسومة على نحو جميل في شعرها نستطيع ان نتبين عمق احساس هذه الشاعرة وما تحمله من عواطف مرهفه وفضائل حميدة قلما نجدها عند شاعر آخر؛ لانها نابعة من نفس مكلمومة، عميقة الحزن والاسى على فقد من تحب وهذا مصدر هذه الحالة النفسية.

ويمكن ان نبين قسمين من ملامح الصراع النفسي وهما:

1- الرمز.

2 – تكرار المعاني المأساوية.

1-الرمز.

يلجأ الشاعر في تشكيل الخطاب الشعري الى استخدام أساليب متنوعة لتغذية مضمونة بدلالات موحية تتضمن رؤى وافكار أخرى تكون بالمقابل معبرة عما يدور في خلجات الشاعر؛ ويستخدم في عملية تغذية مضمون خطابه لتمويه المعنى المراد ايصاله الى القارئ عن طريق اسلوب يسمى في الشعرالرمز [*] الذي يعد من أساليب الدلالة التي يستخدمها الشاعر للتعبير عن الاشياء المراد عرضها بصورة غير مباشرة، وذلك عن طريق اخفاء الشيء واظهاره معا،حتى يتسنى للقارئ فك مغالق الالتباس الحاصل في المعنى وتفهمه بحسب خلفيته ورؤيته الشعرية. لان الغرض من ايراد الرمز ليس تخبئة الفكرة والتزام السرية وتحويل النص الى مغالق لغزية، وانما ايراده بشيء من الالتباس القائم على تعدد المعنى الذي يبتعد به عن الابهام المرفوض في النصوص.

ويعود سبب لجوء الشاعر الى استخدام هذا الاسلوب في خطابه الى وجود عواطف اخلاقية واجتماعية لا تسمح له بتقديم افكاره مباشرة،بل الميل الى التمويه المعنوي تلافيا للاحراج الذي قد يسببه المعنى،وعلى ذلك يقول جان كوهين: " الشاعر لايقول ابدا ما يرغب فيه ولا يسمي الاشياء بأسمائها " [29]، فضلآ عن كونه اسلوبا يستخدمه الشاعر لنقل افكاره واحاسيسه الى القارئ والتأثير به وجعله يشاركه معاناته وافراحه. الى جانب ذلك فان الهدف من استخدام هذا الاسلوب ينطلي على كون الفكرة التى يعبر عنها بصورة تقريرية



مباشرة تكون صعبة ومطولة لا جدوى منها. أي انها ذات توصيل ركيك، أما عندما يستخدم الرمز فان التعبير يصبح اكثر حيوية وكثافة في ايراد الفكرة، ويكون ذا تأثير وجداني على القارئ [30]،لان الرمز بطبيعته يميل الى الايجاز الذي يخدم الفكرة في الخطاب لا ليزيده ابهاما وهو " يقدم للقصيدة عونا اساسيا للتعبير عن موضوعاتها، اذ انه أي الرمز يمتلك طاقة هائلة لخدمة الفكرة أو الموضوع الشعري " [31]. وعليه فان عملية الصياغة الشعرية لا تصاغ من الافكار العائمة، بل من ذلك المدرك الذهني (الرمز) الذي يتحول في لحظة التشكيل الى طاقة ايحائية يعوّل عليها في نقل الفكرة الموجزة والمؤثرة،أي ان الرمز يعتمد على الايحاء بدلا من الافصاح والتلميح والاشارة، والايماء بدلا من العرض المباشر، لان قيمة النص تكمن فيما " تحدثه اشاراته من اثر في نفس المتلقي وليس ابدا فيما تحمله الكلمات من معان مجتلبة من تجارب سابقة، أو دلالات مستعارة من المعاجم " [32] كما انه يقوم على التفاعل بين شيئين احدهما ظاهر والآخر خفي يريده الشاعر.

وفي ضوء ما تقدم استخدمت الخنساء الرمز في شعرها بكثرة ورمزها نابع من مخيلتها الواسعة وثقافتها؛ ومن امتزاجية بين البادية والحضر ومن لاشعورها الجمعي، وهي مخيلة مؤطرة بوشاح الحزن والفجيعة على فقد اخويها. وقد استخدمت اسلوب الرمز المجرد من التشبيهات والادوات عن طريق استخدام نوع من انواع الكنايات التي تنحصر في رموز كثيرة منها الاشارة التلميح-الايحاء- وذلك بعد الايجاز في العبارة وبعد المعنى. أي تجاوز المعنى السطحي الى الخفي وراء السياق أو الدوال،وكذلك أسلوب الرمز الذي فيه هذه الاوصاف والتشبيهات. وانصبت اغلب رموزها في محورين: الأول في ابراز اخويها بهيئة الشجاعة والفروسية والبطولة لأنهما مثل اعلى لذلك، والثاني لابرازهما كريمين وذلك بقولها: [33]

كأنهم يوم راموه بأجمعهم ... راموا الشكيمة من ذي لبدة صار

حامي العرين لدى الهيجاء مضطلع ... يغري الرجال بانياب واظفار

وهي تسترسل في مثل هذا القول لتوضح كيف ان صخرا كان شجاعا قويا؛ حتى استطاع ان يصرف المقاتلين واخذ بقتلهم، ولكنه اصيب بطعنة في صدره فأخذ الدم يتدفق منه؛ وانه كان ينتظر ابن اخته أبا شجرة الذي وصفته بذي اللبد وهو الآخر شجاع لكي يخلصه ويأخذ ثأره.

وكذلك قولها: [34]

يـــــذكرني طلــــوع الـــــشمس صـــــخرا واذكـــــره لكــــل غـــروب الـــشمس

هنا ربطت صخرا بظاهرتي الشروق والغروب، لان هاتين الظاهرتين ارتبطتا بما كان يقوم به صخر من اعمال في الصباح وهو وقت الغارات واعداد العدد والانجاز، كـما ان المـساء هـو وقـت ابقـاء النـيران واستقبال الضيوف.

وكذلك قولها: [35]

فـــــارس يـــــضرب الكتيبـــــة بالـــــسيف اذا اردف العويـــــــــل الـــــــصياحا

فقد صورت اخاها وحده يضرب الكتيبة بالسيف؛ والكتيبة مكونة من اعـداد كثـيرة مـن الجنـود؛ وهو وحده يوازيهم ويعادلهم وهي كناية عن القوة والشجاعة.

وهناك أبيات أخرى في المضمار نفسه تتغنى بالمثل والقيم التى اتصف بها. مثل قولها: [36]

وليبكـــــــه كــــــل اخـــــــي كربـــــــة ضــــاقت عليــــه ســــاحة المـــستجار

ربيــــــع هــــــلاك ومـــــأوى نــــــدى حــــين يــــضاق النــــاس قحــــط القطـــار

وقولها: [37]

يـــا صـــخر مـــاذا يـــواري القـــبر مـــن كـــرم ومـــــن خلائـــــق عفـــــات ومطـــــاهير

وقولها: [38]

فلـــــئن هلكـــــت غنيـــــت ســـــميذعا محـــــض الـــــضريبة طيـــــب الاثـــــواب

فهي تصف اخاها بالكرم فهو كثير العطايا ومساعد كل المحتاجين واليتامى، وكان يقصده كل فقير ومحتاج بحيث يغدق عليه الاموال والرعاية.

وقولها: [39]

كـــم مـــن ضرائـــك هـــلاك وارملـــة حلـــوا لـــديك فزالـــت عـــنهم الكـــرب

فهي تقول بان الفقراء المهلوكين والارامل يـشكون ضعف حـالهم وتـوجعهم مـن الظـروف التـي وضعتهم في قفص الحاجة والحرمـان،ولكنهم اذا مـا لجـأوا الى صخر فـان الكـروب سـوف تنفـرج عـنهم لمساعدته اياهم.

وقولها:[40]

يمــــلأ الجفنـــــــة شـــــحما فتراهـــــــا ســـــــــــدفه

فهي تصور كيف ان قدره الكبير قد ملئ شحما والفقراء قد شبعوا منه وهي كناية عن الكرم.

وهناك أبيات كثيرة في مضمار الكرم منها قولها: [41]

الحـــــي يعلــــــم ان جفنـــــــه تغـــــدو غــــداه الـــــريح اوسري

وقولها: [42]

خطـــاب محفلــــــة فــــرّاج مظلمـــــة ان هـــاب معـــضلة ســـنّى لهـــا بابـــا

حـــــمال الويـــــة قطـــــاع اوديـــــة شــــهاد انجيـــــة للـــــوتر طلابـــا

هنا استخدمت صيغة المبالغة التي تدخل في بـاب الكنايـة، فنجـد ان البيـت الأول ضـم كنـايتين الاولى في صدره وهي الكـرم وتفـريج كربـة المحتـاجين، والأخـرى في عجـزه والبيـت الـذي يليـه هـو عـن الشجاعة.

من جهة أخرى فان التشبيه اذا ما اريد به الرمز لا بد ان يكون ذا مدلول مادي ظاهري مع تكرار المشبه والمشبه به لان الرمز " لا يتجلى إلاّ من خلال التشابيه والاستعارات والـصور حتـى حـين يتخـذها وسيلة لا هدفا، وعلى ذلك فان كل رمز هو صورة " [43]؛ فالشاعرة استخدمت التشبيه على طريقـة الرمـز في الكثير من ابياتها فهي تقول: [44]

وان صـــــخرا لتــــأتم الهـــــداة بـــــه كانــــــه علـــــم في رأســــــه نــــــار

فهي تريد من رمزها هذا تشبيه صخر بالجبل، لان الجبل ابرز الاشـياء في محـيط الانـسان، ولقـد كانت العرب في السابق تشعل النيران فوق الجبال لتنير الطريـق لاسـتجلاب الـضيوف وارشـاد التـائهين في ظلمة الليل. لذا فان رمز صخر ووصفه بالجبل يدل على سموه وعلوه وكرمه في قبيلته لما اشـتهر بـه مـن العفة والشهامة والوقار. فضلا عن انها كانت ترى فيه من العفة والشجاعة والكـرم ومـساعدة المحتـاجين والاغاثة سببا لان ترمزه وتضعه في نصاب مثـل القـوم العليـا وتقاليـدهم التـي تفـاخروا بهـا. ومـن ذلـك قولها:[45]

انــــت المهنـــد مــــن ســــليم في العــــلى والفـــــرع لم يـــــسب الكـــــرام بمــــشهد

قـــد كنــت حـــصنا للعـــشيرة كلهـــا وخطيبهـــا عنـــد الهـــمام الاصـــيد

فقد وصفته بانه خطيب القوم وسيدهم وانه سند للعشيرة وحصنها. كما رمزت له بالمهند والمهند من صفات السيف، فأشارت بانه سيف القبيلة، والسيف يكون في نصاب القوة والعزة والشرف، لان من شيمة العرب قبل وبعد الاسلام القتال والمبارزة بالسيف. لذا نلمس ان اشارة السيف رمزية وليست حقيقية إذ لم يستخدم السيف بمعناه الا صلي للطعن والضرب أو ما شابه ذلك، وانما استخدم بطريقة ايحائية. وكذلك قولها: [46]

قـــد كـــان حـــصنا شـــديد الـــركن ممتنعـــا ليثـــا اذا عـــزل الفتيـــان او ركبـــوا

فتصفه بالقوة والصلابة بقولها (حصنا) والحصن هو الشيء المنيع الصلب الشديد الاركان،أي ان صخرا رمز للصلابة لايهاب احدا وانه كالليث ينقض على خصومه لا يتراجع، فهنا استخدمت رمزين هما الليث والحصن، وكذلك رمزت اخاها بالقمر بقولها: [47]

كنـــا كـــأنجم ليـــل وســـطها قمـــر يجلـو الـد جـى فهـوى مـن بيننـا القمـر

هنا الخنساء تقول ان جميع الناس هم انجم السماء المعلقة وان صخرا وسطهم هو القمر، فاذا ما انجلى عنهم الليل اختفوا ولا اثر لهم سوى صخر الذي هو القمر الذي يبقى حينا من الوقت في وضح النهار بارز المعالم. وقولها: [48]

يـا صـخر قـد كنـت بـدرا يستـضاء بـه فقـد ثـوى يـوم مـن المجـد والجـود

هنا الشاعرة رمزت له بالبدر وهو رمز بليغ جدا لان البدر يكون اكثر انارة على سطح الارض. لذا عندما رمزت لاخيها بالبدر وضعته في وجه المقارنة في الشطر الثاني من البيت بكلمتي (المجد والجود)؛ فبمجرد موته اختفى هذا المجد والجود الذي كان صخر معروفا به، لذا فعند غياب البدر يختفي الضوء، فالبدر هو صخر والضوء هو المجد والجود.

وقولها: [49]

غيـــــث العـــــشيرة كلهـــــا الفـــــائزين ومـــــن جلـــــس

هنا صخر رمز للغيث والغيث يغطي مساحات واسعة من الارض. أي انه سيد القوم وفوقهم جميعا وكلهم يلجأون اليه ولا قيمة لهم بدونه، فهنا لم تستخدم الغيث بواقعه الطبيعي وانما جعلته رمزا لصخر.



و قولها: [50]

كأنمـــــا خلـــــق الــــــرحمن صـــــورته　　　دينــــار عـــين يـــراه النـــاس منقـــودا

فهنا تشبه اخاها معاوية بان صورته التي خلقها الـلـه تشبه الدينار وهو رمز للخلود؛ فالمراد من التشبيه هنا هو ان اخاها حتى بعد موته سيكون مـذكورا غـير منـسي بـين النـاس لتـشبهه بـالنقود التـي يتداولها الناس والتي لا تزول فيضل ذكراه خالدا مقترنا بتلك النقود.

وكذلك قولها: [51]

ضـــــخم الدســـــيعة ماجـــــدا اعراقـــــه　　　كالبـــــدر او في طلعـــــة كالأســــــعد

هنا شبهت كرم صخر وعطاياه بقولها(ضخم الدسيعة) بالبـدر؛ وهـذا التـشبيه غايـة في الاحـسان والجودة،لان البدر يغطي مساحات واسعة من الارض بضوئه، فتشبيه كرمه بالبدر معناه ان عطـاءه غـير متناه للايتام والفقراء بحيث يشمل كل محتاج من قبيلته والقبائل الاخرى. فضلا عن ان تكـرار المفـردات والاسماء بعينها يصب في مضمار الرمز، لان المفردات اذا ما توالت بتكرار تدخل في باب الرمز وعلى سبيل المثال والاحصاء حصرا كررت الخنساء المـشبه والمـشبه بـه التـي هـي -العـين والفـيض والـدموع والـدهر والصخر والبكاء - مرات عدّة مما يؤدي ذلك الى خلق حالة رمزية لابراز حالتها النفسية، وان صخرا الـذي هو اساس شاعريتها اصبح بحد ذاته رمزا وذلك لتردد اسمه الصريح في الديوان (103) مرات، عدا الاسـماء المعادة والرموز والاشارات والايحاءات. مثال ذلك قولها: [52]

وان صـــــــخرا لوالينـــــــا وســــــيدنا　　　وان صـــــــخرا اذا نـــــــشتو لنحـــــــار

وان صـــــــخرا لمقـــــــدام اذ اركبـــــــوا　　　وان صـــــــخرا اذا جـــــــاعوا لعقـــــــار

وان صـــــــخرا لتـــــــأتم الهـــــــداة بـــــــه　　　كأنـــــــه علـــــــم في رأســـــــه نـــــــار

فهنا نرى الالحاح العاطفي جاء من تكرار الالفاظ والصفات واسم صخر الصريح.

وبادئ ذي بدء، يمكن القول بعد ما تم عرضه مـن امثلـة ان مـوت صـخر هـو الـسبب في فجيعة الخنساء الدائمة؛ حتى تحولت الى مأساة عاشتها طوال حياتها، وهو أمر يـدفعنا الى رؤيـة مفادها ان الخنساء انتقلـت بفكرهـا الحـزين مـن الخـاص الى العام،فبعـد ان كانـت تتـصارع في داخلها بكاء على صخر تطورت الحالة الى ان أصـبحت سـمة بـارزة لتكـون في النهايـة في ديوانهـا



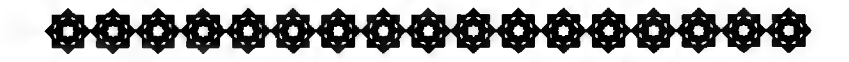
رمزية مأساوية للحزن، أي انها انتقلت من شيء شخصي لفعل مجرد وهو موت صخر ومعاوية الى اتّسام حياتها كلها بالفجيعة والبكاء. لهذا تحوّل السبب الموضوعي موت صخر الى رمز مأساوي الزم الخنساء باطار خاص وهو الفلسفة الحياتية التي ستكون عليها حياتها.

2- تكرار المعاني المأساوية

الشعر هو تعبير عما يدور في بال الشاعر، لذا فان الشاعر يعمد الى شحن خطابه بدوال معبرة عن انكسار نفسي؛ وذلك بما تحمله من دلالات ضبابية تحرك خيال القارئ وتجعله يتفاعل معها ومعرفة مغزى مجيئها. هذه الدوال اذا ما جاءت على نحو تواتر تكراري على مدار المتن الشعري (الخطاب) لا يكون مجيئها شيئا اعتباطيا،بل لتحميل الدلالات السياقية اطرا امثل؛ ومجالات أوسع من اجل تسليط الضوء على مكمن خاص يريد الشاعر الافصاح عنه.

هذا التكرار المتواتر القائم على تناوب الدوال المأساوية في ثنايا الخطاب الشعري واعادتها في سياقات خاصة لتشكل نظاما موسيقيا وتعبيرا في الوقت نفسه يفيد في تقوية الصورة وجعلها تتحرك على مساحة النص بحيوية جذابة، أو هو كما تقول نازك الملائكة: " الحاح الشاعر على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر اكثر من عنايته بسواها، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها "[53]، ويعطيها بعدا آخرا تجعل القارئ يشارك الشاعر مشاعره، ويركز عنايته على المكرر أو التلذذ بذكره وتمييزه من غيره، الى جانب قيامه بمهمة الكشف عن القوة الخفية في الدال، وهذا كله يتحقق في النص شرط ان يسيطر عليه الشاعر " سيطرة كاملة ويستخدمه في موضوعه والا فليس أيسر من ان يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر الى اللفظية المبتذلة "[54]. وللتكرار وظيفتان أساسيتان: الأولى وظيفة دلالية تكمن باعطاء الدال المتواتر امكانات تعبيرية لها مدلولاتها في الخطاب الشعري واكسابها بعدا معنويا له وقعه داخل السياق، والثانية وظيفة نفسية شعورية مرتبطة بازاء موقف معين لتجربة خاصة مرّ بها الشاعر، وهذه الوظيفة تضع " في ايدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر؛ وهو بذلك احد الاضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على اعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها "[55].

هذا الالحاح الدلالي عن طريق تواتر الدوال نابع من صميم تجربة الشاعر ومدى توظيف تجاربه هذه وعرضها على النحو الذي يرتأيه عن طريق وضع دواله في صياغة فنية



تخدم الصورة في بنائها العام، بل انها كذلك محاولة تخلص لا شعورية عما يجول في خاطر الشاعر وكيانه من مشاعر واحاسيس تبرز في هذه الطريقة.

هذا الاسلوب استخدمته الشاعرة في ديوانها بكثرة واصبح شيئا واضحا فيه، فبعد قرائتنا لشعرها وجدنا ان هناك دوال تكررت على نحو لافت للنظر تستدعي الوقف عليها لمعرفة مغزاها من التوظيف الشعري، وهي دوال مأساوية تعبر عن عمق جرح الخنساء بموت اخويها، وعلى سبيل الاحصاء رصدنا اكثر من (1200) دال مأساوي مستخدم في شعرها، ولكننا ارتأينا الوقوف على الاكثر تداولا،بل الدال الرئيسي الذي تلتف حوله الدوال المأساوية الاخرى. أي انها البؤرة والبقية تدور في دائرتها، وهذه الدوال هي- البكاء ورد (108) مع (8) كعناوين للقصائد، والدمع- ورد (41) مرة مع (3) كعناوين للقصائد، والعين ورد (61) مرة مع (8) كعناوين للقصائد.

ويمكن ان نتبين ذلك من خلال اشعارها، وأول ما يصادفنا من التكرار هو ما ورد في مطالع قصائدها، فهي في حالة استبكاء وطلب دائم،ويمكن ان نعرض هذه المطالع بقولها: [56]

يا عين مالك تبكين تسكابا	**اذ راب دهر وكان الدهر ريابا**
فابكي اخاك لأيتام وارملة	**وابكي اخاك اذا جاورت اجنابا**
وابكي اخاك لخيل كالقطا عصبا	**فقدن لما ثوى سيبا وانهابا**

وقولها: [57]

يا عين جودي بدمع منك مسكوب	**كلؤلؤ جال في الاسماط مثقوب**

وقولها: [58]

يا عين الا فابكي لصخر بدرة	**اذا الخيل من طول الوجيف اقشعرت**

وقولها: [59]

الا يا عين فانهمري وقلت	**لمرزئة اصبت بها تولّت**

وقولها: [60]

يا عين جودي بالدموع	**المستهلات السوافح**
فيضا كما فاضت غروب	**المترعات من النواضح**

وابــــكي لـــــصخر اذ ثـــــوى ... بــــين الـــــضريحة والـــــصفائح

وقولها: [61]

اعـــــين جـــــودا ولا تجمـــــدا ... الا تبكيـــــان لـــــصخر النـــــدى

الا تبكيـــــان الجـــــريء الجميـــــل ... الا تبكيـــــان الفتـــــى الـــــسيدا

وقولها: [62]

بكـــت عينـــي وعـــاودت الـــسهودا ... وبـــت الليـــل جانحـــة عميـــدا

وقولها: [63]

ابـــكي لـــصخر اذا ناحـــت مطوقـــة ... حمامـــة شـــجوها ورقـــاء بـــالوادي

وقولها: [64]

يـــــاعين جـــــودي بالـــــدموع ... فقـــد جفـــت عنـــك المـــراود

وابـــــكي لـــــصخر انـــــه ... شـــق الفـــؤاد لمـــا يكابـــد

إذ ما استوقفنا انفسنا على هذه المطالع – وهناك الكثير - نجد ان[52] مطلعاً لقصيدة من اصل [94] قصيدة من ديوان الخنساء قد حمل في ثناياه دوال مأساوية تعبر عن رؤية الشاعرة بفلسفتها الحياتية، فقد ورد أسلوب مخاطبة العين ولا سيما بصيغة النداء (يا) [40] مرة في هذه المطالع مما يؤيد فكرة الازمة النفسية التي تعانيها؛ فهي في طلب دائم من العين ان تجود عليها بفيض وافر من الدموع كي تطفئ في نفسها نار الذكرى المشتعلة، فهي خاطبت العين (22) مرة باسلوب طلب البكاء وانحدار الدمع. إلاّ انها استخدمت جملة (يا عين جودي) + (فيض-فيضي) 18 مرة، اما المطالع الاثنى عشرة الاخرى فقد توزعت بين ترداد لفظة البكاء والدمع فكانت حصة البكاء (8) مطالع و(4) مطالع فقط للدمع. وفي هذا الصدد يقول نوري حمودي القيسي ان " العين هي المقصودة في الاساليب، وهي المخصصة في الخطاب، وهي التي ركزت عليها الشاعرة لانها ينبوع الدموع ومستودع امارات الحزن التي يمكن ان تعبر عن مدى التأثر، وتكاد ان تشكل جزءا كبيراً من ادوات الرثاء الاساسية التي اعتمدتها في هذه المطالع " [65]. أيا كان الأمر فان الخنساء في حالة توتر دائم، وتوترها مشوب بالحذر تجاه قضيتها المتجددة في كل زمن وحين، مما ادى ذلك الى طغيان مشاعرها الملتهبة على لغتها



الشعرية واكسائها بقالب الحزن الذي سيطر عليها طوال حياتها، ولم تدع تلك المشاعر الجياشة مجالاً للعقل والخيال ان يمرر دوره في تلك اللغة التي اصبحت نسخة من تلك المشاعر لا تختلف عنها، حتى اصبح اسلوبها واضحاً للعيان من حيث اختيار الدوال وتوظيفها في نسق تركيبي شعري، لهذا تقول بشرى موسى صالح: " إنّ ما يمنح الاساليب تميزها هو نمط اختيار المفردات وتوزيعها وتشكيلها " [66].

هذه الميزة التي يتبينها القارئ منذ قراءة المطالع تصبح اكثر عمقاً اذ ما تعمق في قراءة ابيات القصائد جميعها، بحيث يجد هناك العشرات من الابيات التي تحمل هذه الدوال المأساوية وبتواتر متواصل، وعلى سبيل ذلك نذكر قولها من (نصف القصائد).. [67]

من كان يوماً باكياً سيداً ... فليبكه بالعبرات الحرار

ولتبكه الخيل اذا غودرت ... بساحة الموت غداه العثار

وليبكه كلّ اخي كربة ... ضاقت عليه ساحة المستجار

وقولها: [68]

ابكي اخاك اذا حاورتهم سحرا ... جودي عليه بدمع غير منزوق

ابكي المهين تلاد المال ان نزلت ... شهباء ترزح بالقوم المتاريف

وابكي اخاك لدهر صار مؤتلفا ... والدهر ويحك ذو فجع وتجليف

وقولها: [69]

وابكي لصخر طوال الدهر وانتجعي ... حتى تحلي ضريحا بين اجبال

يا لهف نفسي على صخر وقد لهفت ... نفسي اذا التف ابطال بابطال

وابكيه للطارق المنتاب نائله ... وفي الحقيقة والا عطاء للمال

وقولها: [70]

تبكي لصخر هي العبرى وقد ولهت ... ودونه من جديد الترب استار

تبكي خناس فما تنفك ما عمرت ... لها عليه رنين وهي مقتار



تبكي خنـاس علـى صخر وحـق لهـا	اذ رابهـا الـدهر ان الـدهر ضرّار

وقولها: [71]

ابـكي فتـى الحـي نالتـه منيتـه	وكـل نفـس الى وقـت ومقـداد
وسـوف ابكيـك مـا ناحـت مطوقـة	ومـا اضـاءت نجـوم الليـل للسـاري
وابكـوا فتـى البـأس وافتـه منيتـه	في كـل نائبـة نابـت واقـدار

وهناك كثير من هذه النماذج لا يسمح مجال البحث ذكرها جميعاً، والتي تصور حالتها العاطفية لما فيها من صدق الاحساس والشعور، وهي نماذج طافحة بالحزن والأسى والألم، وفيها صدق العاطفة المتمثل باسعاد العين بالنظر لما فعله الدهر بها؛ وطلب البقاء الدائم الذي سيضفي بدوره دموعاً تريدها الشاعرة من دون اكتراث لشيء وذلك حباً ووجدا وعرفاناً لصخر، أي انها طرّزت لغتها الشعرية بجدلية الدوال المأساوية المنسابة وهي اقران العين بالفعل (بكى؛ وابكى) الذي يعد مصدر الدموع لتكتمل النتيجة وتؤطر اللغة برمتها حالة التأزم النفسي التي تعيشها الشاعرة؛ وتصبح الدوال في الوقت نفسه رمزاً لتواترها اللافت؛ لان العين عن طريق البكاء واذراف الدموع المنفذ الوحيد للتخلص من حزنها المكبوت، لذا يمكن القول: إنّ الشاعرة شاعرة حزن دائم وانفعال وتجدد لا يمكن النظر اليها من باب السطحية، بل التركيز والقراءة لاكتشاف المزيد من خفايا اسرارها بوساطة لغتها الشعرية المتصفة بالتعبيرية.

الهوامش

(1) الاسلوبية ونظرية النص - دراسات وبحوث - د.ابراهيم خليل - المؤسسة العربية للتوزيع والنشر - بيروت ط1997/1: 105.

(2) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي - تلازم التراث والمعاصرة - محمد رضا مبارك - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ط/1 - 1993: 177.

(3) المصدر نفسه: 60.

(4) اللغة والخطاب الادبي (مقالات لغوية في الادب) - ادوارد سابير واخرون - ترجمة - سعيد الغانمي - المركز الثقافي العربي - بيروت ط/1 - 1993: 73.

(5) الاسلوبية ونظرية النص :36.

(6) مباحث تأسيسية في اللسانيات - د.عبد السلام المسدي - مطبعة كوتيب - تونس - 1997: 223.

(7) إضاءة النص - اعتدال عثمان - دار الحداثة - بيروت - لبنان - ط1 /1988: 8، وينظر: الاسلوبية ونظرية النص: 42، وبنية اللغة الشعرية - جان كوهين - ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - المغرب - ط / 1-1986: 180، و الحركة والسكون - دراسة في البنية والاسلوب -تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا -د.علوي الهاشمي -منشورات اتحاد كتاب وادباء الامارات-ط/1-1993: 1- 15.

(8) اللغة والخطاب الادبي: 113.

(9) في حداثة النص الشعري-دراسات نقدية-د.علي جعفر العلاق-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد-ط/1-1990: 132.

(10) درجة الصفر للكتابة - رولان بارت - ترجمة - محمد برادة - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان - ط/1- 1981: 13.

(11) السكون المتحرك : 71/2.

(12) إضاءة النص: 114، و ينظر: درجة الصفر للكتابة: 12.

(13) تشريح النص - مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصر - د. عبد الله محمد الغذامي - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان - ط/1 -1987:68.

(14) المرآة والنافذة - د. بشرى موسى صالح - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ط/1-2000: 15.

(15) تتمثل وظيفة اللغة الشعرية في اظهار روح الاثر الادبي وتجسيدها في مظهر اسلوبي؛ أو شكل فني؛ أو جسد لغوي خاص يتجاوز قليلاً او كثيراً البنية المتحققة - السكون المتحرك:16/2.

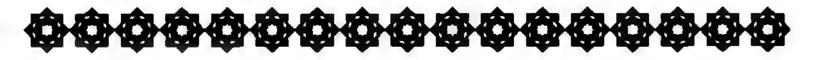
(16) في حداثة النص الشعري :27.

(17) درجة الصفر للكتابة: 33.

(18) *الكلمة اشارة تقف في الذهن على انها دال يثير في الذهن مدلولاً هو صورة ذهنية لموجود وهذا الحدث هو الدلالة - تشريح النص: 12.

(19) *الدلالة ظاهرة مركبة فيها فعل الادلاء بالدلالة وفيها فاعل ذلك الفعل وفيها متلقيه، ثم انها تتنوع الى اصناف تكون بمثابة الانظمة المتميزة - مباحث تأسيسية في اللسانيات: 138.

(20) مباحث تأسيسية في اللسانيات: 229.



(21) درجة الصفر للكتابة: 18.

(22) اضاءة النص: 113.

(23) ديوان الخنساء -منشورات دار الفكر-بيروت - د.ت: 129.

(24) المصدر نفسه: 12.

(25) المصدر نفسه: 87.

(26) المصدر نفسه: 61.

(27) المصدر نفسه: 50 - 51.

(28) المصدر نفسه:62.

(29) المصدر نفسه: 57.

(30) المصدر نفسه: 97.

(31) المصدر نفسه: 18.

(32) * الرمز الادبي ما هو الا عبارة أو كلمة تعبر عن شيء؛ أو حدث يعبر بدوره عن شيء ما؛ أو يشتمل على مدى من الدلالات تتجاوز حدوده نفسها؛ أو هو بكلمات أكثر بساطة ربما شيء محسوس يرتبط به عادة مغزى تجريدي- في حداثة النص الشعري: 55.

(33) * ان المعنى ضمن الصورة وبواسطتها هو في الآن نفسه ضائع ومكتشف من جديد - بنية اللغة الشعرية: 194.

(34) بنية اللغة الشعرية : 128.

(35) في حداثة النص الشعري: 56،وينظر: السكون المتحرك 337/2.

(36) المصدر نفسه: 55 -56.

(37) تشريح النص: 13،وينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: 55.

(38) ديوان الخنساء: 63.

(39) المصدر نفسه: 87.

(40) المصدر نفسه: 29.

(41) المصدر نفسه: 72.

(42) المصدر نفسه: 69.

(43) المصدر نفسه: 11.

(44) المصدر نفسه: 16.

(45) المصدر نفسه: 105.

(46) المصدر نفسه: 59.

(47) المصدر نفسه: 14.

(48) السكون المتحرك: 307/2.

(49) ديوان الخنساء: 51.

(50) المصدر نفسه: 46.

(51) المصدر نفسه: 16.



(52) المصدر نفسه: 77.

(53) المصدر نفسه: 45.

(54) المصدر نفسه: 90.

(55) المصدر نفسه: 42.

(56) المصدر نفسه: 46.

(57) المصدر نفسه: 51.

(58) قضايا الشعر المعاصر - نازك الملائكة - مطبعة دار التضامن - بغداد - ط/2 - 1965:242.

(59) المصدر نفسه: 231.

(60) المصدر نفسه: 242 - 243.

(61) ديوان الخنساء: 13.

(62) المصدر نفسه: 17.

(63) المصدر نفسه: 19.

(64) المصدر نفسه: 22.

(65) المصدر نفسه: 23.

(66) المصدر نفسه: 32.

(67) المصدر نفسه: 33.

(68) المصدر نفسه: 36.

(69) المصدر نفسه: 37. وينظر: 40،43،49،47،54،61،57،67،66،65،70،68،81،71،95،90،86،83،101،99،104،108،106،109،1
10،112،115،113،116،118،120، 136،123،122،138،139،146،141، 148.

(70) نظرات نقدية في الادب العربي - د. نوري حمودي القيسي.د.ط - د.ت: 70.

(71) المرآة والنافذة: 15.

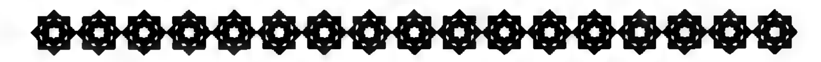
(72) ديوان الخنساء: 71.

(73) المصدر نفسه: 102.

(74) المصدر نفسه: 112.

(75) المصدر نفسه: 49.

(76) المصدر نفسه: 62.



المبحث الثاني
إبن الجوزي الشاعر المغمور

مـدخـل

يُقدم الباحثون والدارسون في العادة على دراسة المـوروث الحـضاري بمختلـف جوانبـه وشخوصـه (سياسي،اجتماعي،اقتصادي،ادب، فن شخصيات،الخ...) ويتوصلون بعـد التفـسير والتحليـل والكـشف الى نتائج تصبّ في مصلحة الموضوع،إلاّ ان النتائج فيها من الصواب شيء ومن المغالطات التاريخية والهفوات بل حتى المبالغات شيء كثير،فشعر ابن الجوزي الذي هو موضوع الدراسة اكتنفه الكثير مـن الغمـوض و الاهمال من قبل هؤلاء الباحثين والدارسين،فابن الجوزي لم يعرف شاعراً بارزا له حظوته بين الشعراء عـلى الرغم مما في شعره من سمات فنية ثرة ومعان مكتنزة جمة تدخله في دائرة التميز وتفـتح لـه المجـال في زحام الشعراء ليأخذ مكانه،وانما عرف مؤرخـاً نـاقلاً للـتراث عـلى نحـو جيـد، قـائم عـلى الوصـف والـسرد القصصي،وداعياً ومفسراً من الطراز الأول لم يصل شاؤه احـد،ومؤلفاً لا يـضاهيه احـد في مجـال الكتابـة و التأليف،فضلاً عن كونه ناثراً بارعاً يشار له باولوية وضع اللبنات الأساسية للمقالة العربية،وقد يعود ذلك الى قلة شعره اسوة بما كتب في العلوم كما يظن عدد من الدارسـين والمـؤلفين أو البـاحثين،الا ان الحقيقـة تنافي ذلك فلابن الجوزي شعر قيل عنه نحو مجلدين وان له ديوان شعر مفقـود؛ وان اشـعاره متفرقـة في طيـات الكتـب،ونظرا لـصعوبة الجمـع وتنظـيم الدراسـة عـلى نطـاق واسـع إلاّ في القلـة القليلـة مـن البحوث،بقي شعر ابن الجوزي على مر تلك السنين قابعاً في بطون الكتـب ينتظـر نـور أحقيتـه بـين ركـام الشعر العربي الفذ.لذا ونتيجة لاهمية الموروث الـشعري عنـد ابـن الجـوزي ورغبتنـا في احيائـه وابـصاره النور،فاننا ارتأينا بعد جمع مضن لشعره المتفرق بين طيات الكتب دراسة هذا المـوروث في ثلاثـة محـاور يسبقه تمهيد بسيط اذ تضمن البحث الاتي:

التمهيد:تضمن عرضاً موجزاً وسريعـا لاشـتهار ابـن الجـوزي (واعظـاً-مفـسراً- مؤرخـاً)عـن طريـق ملازمته اكابر الائمة والشيوخ والعلماء،فضلا عن اشارات عدة متعلقة بما عنده من اشعار وكيف هـي،من خلال الوصف لها.



- **المحور الأول: الأغراض الشعرية: في هذا المحور تكلمنا عن قدرة ابن الجوزي كغيره من الشعراء على طرق ابواب الشعر المختلفة (الوعظ-المدح-الرثاء-الاخوانيات-الفخر....) وغيرها عدا أبواب المجون و الخلاع والخمر التي لم يتطرق اليها،وقد جاء اغلب شعره بالوعظ والاخوانيات بسبب النشأة الاجتماعية التي عاش في كنفها.**
- **المحور الثاني: الفنون الشعرية المستحدثة: هذا المحور تضمن قدرة ابن الجوزي على مسايرة كل ما هو جديد ومبتكر في الساحة الشعرية،فقد خاض كبقية الشعراء في بحر الجديد المستحدث من الفنون الشعرية التي ظهرت في الشعر العباسي؛ فله شعر في فن(الكان وكان، و المواليا، والرباعيات)،وهي فنون تضمنت في ثناياها اشعاراً تحمل مضامين كثيرة من النصح والوعظ والحكم.**
- **المحور الثالث: ملكته النقدية: هذا المحور انقسم على قسمين، الأول:تضمن قدرة ابن الجوزي في انتقاء النماذج الشعرية المميزة لشعراء عدة وتوظيفها في مؤلفاته، ثم القيام بعملية الشرح والتفسير لهذا البيت أو تلك المقطوعة لتوضيحها اكثر للقارئ باسلوب ادبي متين.الثاني:جاء في باب اطلاق الاحكام النقدية على هذا الشعر أو ذاك الشاعر،فابن الجوزي امتلك قدرة ادبية نقدية متمرسة في بيان حكمه على الشعر والشعراء،وهناك اشارات عدة في هذا المجال،وبعد ذلك قدمنا ملخصاً لشعره بعد دراسته على وفق الاتجاهين المضموني والفني،وقد اتضح في الاتجاه المضموني بان اغلب شعره يصب في الوعظ و الاخوانيات،وهو شعر يسوده الطابع الحزين بسبب نفيه الى واسط،اما الاتجاه الفني فانه جاء في بيان قدرته على اختيار المفردة الجيدة وتوظيفها في نسق تركيبي رصين ينم عن دلالات عدة على الرغم من كونها مفردات لا تحتاج الرجوع الى المعجمات لفك مغالقها،و لا تحتاج الى طاقة تأويلية لفك شفراتها.**

التـمـهـيـد

دخل ابن الجوزي في عالم العلم من أبواب المثابرة والاجتهاد،وقدم لمكتبة التراث العربي الإسلامي كماً وافراً من التصانيف الباهرة في شتى ميادين العلوم،وهي تصانيف أفصحت عن براعته العلمية وتقنيته الفنية(الاسلوب) في عرض الظواهر والأفكار والمضامين وفي مختلف الاتجاهات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية،وهذا راجع إلى شغفه منذ الصغر بحب الاطلاع والتوسع في اكتساب العلم،فكان ينهل علمه من هنا وهناك،ويلازم أكابر الشيوخ والفقهاء والمحدثين وتعلم منهم الكثير،وخصص جهده ووقته للبحث والدراسة إلى ان اصبح واحداً من أعلام العرب في القرن السادس للهجرة.فقد عرف ابن الجوزي مؤرخاً بارعاً يجيد وصف الإحداث بدقة عالية وبأسانيد معتمدة، وواعظاً مجيداً لم يصل شأوه أحد،فضلاً عن كونه ناثراً بارعاً يمتاز بفنية الاختيار للعبارة وحسن ديباجتها،حتى قال عنه ابن فرات " مليح العبارة؛ حلو المنطق؛ حسن الإشارة؛ لطيف الذهن؛ سريع الجواب " [1].رجل كهذا يمتلك كل هذه المزايا والمواهب العلمية لابد ان يصبح مادة مهمة تثير حفيظة الدارسين والباحثين والناقدين لابراز هذا التراث واحيائه.

وقد اخذ التراث الذي تركه جانباً ملموساً بيد هؤلاء المتعقبين له في مجالات شتى (وعظ-حديث-تفسير..)،لا انه لم يحظ بدراسة خاصة ومتعمقة لشعره و إبرازه،فقد عرف بان له أشعارا كثيرة،وله ديوان شعر مفقود، واهتمامه بصناعة الشعر، وله مؤلفات في ذلك منها أحكام الشعر في مجلدين والمختار من الشعر في عشرة أجزاء وما قلته من الأشعار ...[2]. وان هذا الشعر متناثر في طيات المصادر والمراجع،وهناك إشارات في كتب التراجم والسير تفصح عن امتلاك ابن الجوزي ناصية الإبداع الشعري،فمن تلك الإشارات يذكر أبو شامة المقدسي بان لابن الجوزي أشعارا كثيرة قيل انها نحو عشر مجلدات...[3]، وله كذلك " من النظم والنثر شيء كثير جداً،وله كتاب سماه لقط الجمان في كان وكان " [4]،ويذكر ابن خلكان " ان له أشعارا لطيفة " [5]،ويذكر ابن رجب بان له أشعارا حسنة كثير [6] فيما يذكر صاحب شذرات الذهب بانه نظم شعراً مليحاً(7)، فيما يذكر سبطه بان له " أشعارا كثيرة خشيت التطويل " [8].كما ان هناك إشارة لأدبه اقرّها الرحالة ابن جبير بقوله: " فاما نظمه فرضي الطباع مهياري الانطباع " [9]، وذكر صاحب مفتاح السعادة بان لابن الجوزي أشعارا كثيرة وأجوبة نادرة [10]. كما



انه برع في العلوم وتفرد بالمنثور والمنظوم وفاق أهل زمانه وأدباء عصره[11]،فضلاً عن هذه الإشارات المثبتة في الكتب القديمة فان للمراجع الحديثة رأياً في شاعرية الشاعر فقد ذكر نكلسن بانه " كان كاتباً غزير الانتاج في كل فرع من فروع الأدب على وجه التقريب " [12]،وذكر عبد الحميد العلوجي بانه امتلك قوة العارضة في ميدان الوعظ شعراً ونثراً..[13]، وقد خرج السيد محمد بحر العلوم للمقدمة التي عرضها لكتاب (أخبار الحمقى والمغفلين) بعد إثباته مقتطفات من شعره برأي اجزم فيه على شاعريته وذلك بقوله:ان " لابن الجوزي طابعاً رائعاً في الشعر نستطيع ان نضع عليه بعض اللمسات الشعرية؛ من خلال هذه المقتطفات التي أثبتناها، وهي تشير الى شاعرية حية كان يتمتع بها " [14]، وقد ذكر حسن عيسى علي الحكيم بانه على الرغم من كون شعره لا يعدو مستوى نظم الفقهاء والوعاظ،إلاّ ان ذلك لا يمنع من نظمه للشعر الرائع الذي يشير إلى شاعرية يبرز فيه إجادة السبك وبداعة الصورة وجمال اللفظ...[15].

هذه الإشارات تدل دلالة واضحة على امتلاكه قدرة أدبية شعرية تجعله واحدا من الشعراء البارزين في هذا المجال،فمما لاشك فيه هو انه أحد المبدعين والمجيدين في الصياغة النثرية التي حوتها مؤلفاته الكثيرة،ووضعته بدورها في نصاب المؤرخين الأوائل،فأسلوبه في هذه المؤلفات على شكل قصص مكتوبة بطريقة نثرية قائمة على الوصف والإشارة،كما هو أسلوب القصص المتعارف عليه،فضلاً عن كونه من كتّاب المقالة المبرزين،فهناك بحث تحت عنوان (ابن الجوزي رائد المقالة الأدبية في آداب العالم) كتبه الاستاذ الدكتور فائق مصطفى احمد،ذكر فيه ان ابن الجوزي هو أول من كتب المقالة وليس الفرنسي (مونتين)،وعزا ذلك إلى كون كتابه (صيد الخاطر) الذي كان انموذجاً لبحثه،عبارة عن مقالات أدبية معبرة وهادفة على غرار كتاب(فيض الخاطر) لاحمد أمين،لذا فهذه الإشارة أو تلك من الإشارات الأدبية تجعل ابن الجوزي قريبا من كتابة الشعر،بوصفه عملاً أدبيا لا يختلف عن الأعمال الأخرى سوى في بعض الشروط.لذا واستنادا إلى أهمية دراسة الموروث العربي القديم،فاننا ارتأينا الوقوف على الموروث الشعري عند ابن الجوزي لبيان قيمته و إبراز جماليته،لكونه موروثاً لم يتطرق إليه أحد، على نحو يجعل ابن الجوزي في إطار الشعراء،وذلك بسبب اشتهاره مؤرخاً وواعظاً بالدرجة الأولى،إلاّ ان ذلك لا يمنع من ان تكون له قدرات في مجالات أخرى كالشعر،وبعد البحث والتمحيص في طيات الكتب والمراجع استطعنا ان نجمع شعراً يؤهلنا



للكشف عن المكامن الحقيقية للإبداع الشعري،وبحثنا في الطيات راجع إلى عدم وجود ديوان للشاعر،فقد جمعنا (397) بيتاً موزعاً على قصائد ومقطوعات وأبيات متفرقة، وقمنا بدراستها وتوصلنا الى مجموعة نتائج، وعلى هامش ما تقدم يمكن الدخول في عالمه الشعري من زاوية ثلاثة محاور:

1-الأغراض الشعرية.

2-الفنون الشعرية المستحدثة.

3-ملكته النقدية.

المحور الأول: الأغراض الشعرية

لا يمكن ان نطلق كلمة شاعر على أحد ما،ما لم يكن موروثه يؤهله بان يدخل في عالم الشعر،الى جانب موهبته وملكته الادبية، فالتراكم الشعري أيا كان نوعه لم ينبع من عدم،وانما هو حصيلة اتساع معرفي يأتي عبر مراحل متتابعة تصب في نهاية الطريق في مجرى العرض الإبداعي بصيغته الشعرية،واذا ما حاولنا هنا الوقوف على التراكم الشعري لدى ابن الجوزي،فاننا نلفيه قد اخذ شوطاً بارزاً يسمح له بان يكون في صفوف أقرانه من الشعراء،فابن الجوزي أو ما نسميه هنا (الشاعر) استطاع كغيره من الشعراء طرق أبواب الشعر المعروفة،وهو ما يدل على سعة قدرته الشعرية في تقديم المضامين من خلال هذه الأبواب،فقد طرق باب الوعظ والزهد والاخوانيات والفخر والهجاء والشكوى والمديح،إلاّ انه لم يتطرق إلى باب الخمر والمجون والخلاع،وهذا ما يدل عليه شعره،أي انه يختار ألوانا معينة من دون الأخرى فهو يقول: " الشعر أوتار رباب يغني عليها شيطان الشباب " [16]. وتجدر الاشارة الى كون معظم شعره يصب في منحى الوعظ أولا والاخوانيات ثانياً. وهذا راجع إلى طبيعة نشأته الاجتماعية،فقد نشأ ابن الجوزي في بيئة ثقافية دينية أرست له بلوغ دعائم الإدراك الصحيح،وكان ميالاً بطبيعته إلى الدراسة والبحث لطلب العلم،فهو يذكر عن نفسه قوله: " اذكر نفسي ولي همة عالية وانا في المكتب ابن ست سنين و انا قرين الصبيان الكبار،قد رزقت عقلاً وافراً في الصغر،فما اذكر اني لعبت في طريق مع الصبيان قط ولا ضحكت ضحكاً خارجاً،حتى اني كنت إلى سبع سنين أو نحوها احضر رحبة الجامع،فلا أتخير حلقة مستعبد بل اطلب المحدث فيتحدث بالسير فاحفظ جميع ما اسمعه واذهب إلى البيت فأكتبه " [17].



وقد لازم في عصره أكابر شيوخ الفقه والحديث والتفسير واللغة،واكتسب منهم ما اراده حتى أصبح واعظاً يشار له بالرفعة والتسامي،فله في " الوعظ العبارة الرائقة و الإشارات الفائقة والمعاني الدقيقة والاستعارة الرشيقة، وكانت له في الوعظ ملكة عجيبة وبديهة حاضرة،تاب على يده آلالاف وحضر مجالسه الوزراء والحكام؛ فقد حضر مجلسه الخليفة المستضيء مرات من وراء الستر "[18].وكان من الحافظين الجيدين للقرآن والحديث ومن المجيدين في التفسير،فهو (في التفسير من الأعيان) [19]،حتى انه فسر القرآن الكريم على المنبر وقال: " ما عرفت واعظاً غيري فسر القرآن كله على المنبر إلا انا " [20]، لذا فان نشأة ابن الجوزي والمكانة التي حظى بها بين العامة والخاصة،اسهمت في بروز الطابع الوعظي في أسلوبه الا دائي وفي المنظوم والمنثور على السواء،فاغلب المؤلفات تصب في هذا المنحى مثل كتابه تلبيس إبليس،وذم الهوى،والبيان في تفسير القران،وفضائل القدس وغيرها.وكذلك الشعر،وقد عالج في هذا الباب مسائل القناعة والرغبة في طلب الرضى والتضرع لله وتقديم النصيحة للمؤمن العابد.ويمكن ان نورد هنا مجموعة من شعره الوعظي مثل قوله [21]

يا ساكن الدنيا تأهب	وانتظر يوم الفراق
واعذر إلى دار الرحيل	فسوف يحدي بالرفاق
وابك الذنوب بادمع	تنهل من سحب المآق
يا من ضاع زمانه	ارضيت ما يفنى بباق.

إنّ قيمة الحياة لدى ابن الجوزي لم تعد تساوي شيئا بسبب ما يعانيه من اغتراب في منفاه، وقد ولّد ذلك لديه نفورا من الحياة والرغبة في التطلع الى الموت،لذا فانه استخدم تقنية التقنع والتخفي وراء ستر الخطاب – الغيبة ووصف ذاته بالغيرية. وهذا يتضح في المقطوعة بحضور السياق الضمائري المتشكل بفضل انتشار ضمير الخطاب (انت) على مدار المقطوعة، وتشكيله محور العملية الدلالية فيها. فضلا على حدوث انكسار في نهايتها بضمير الغيبة (هو) العائدين بدوريهما الى (انا) الشخص. أي ان الذات (انت) هنا هي ذات افتراضية لواقعية (انا) الشخص، وليس مجيئها بهذا الشكل الا لغرض تعميم الشاعر لفكرته، وهي ايحاء واشعار للكل بالطريق المشروع (الموت- الفناء). فلو تحول سياق النص مثلا بغلبة ضمير المتكلم (انا)، فان دلالته لا تحصل على مدى ارحب لاقتصارها على واحد (الشاعر)، بينما اسلوب



الخطاب (انت) حقق حضورا واسعا لدلالة النص لاشتماله على الشمولية فقوله: (يا ساكن الدنيا....) دلالة على الفناء (الموت) التي تطول كل شخص في هذه الدنيا. ويمكن ان نلمس تحرك الضمير (انت) على نحو واضح، لاقترانه بدلائل دالة الاولى استهلال المقطوعة وانتهائها باسلوب النداء (يا ساكن- يا من) الدال على وجود شخص مخاطب يستجيب للمتكلم (المنادي)، والثانية تواتر صيغة الامر في (تأهب- انتظر- اعذر- ابك). فضلا عن انكسار الصيغة (هو) العائد الى (انا) الذي يصب في المنحى نفسه، مما يدل على عدم انتقال النص الى ضمير (الانا) بل جعل الخطاب (انت) محور الدلالة النصية.لذا فان هذا التوظيف لم يأت عبثا انما تخفى وراءه الشاعر لعرض فكرته لغرض اشراك القارئ لعيش معاناته.

وقوله [22]:

شقينا بالنوى زمنا فلما	تلاقينا كانا ما شقينا
سخطنا عند ماجنت الليالي	فما زالت بنا حتى رضينا
سعدنا بالوصال وكم سقينا	بكاسات الصدود وكم ضنينا
فمن لم يحيى بعد الموت يوما	فانا بعد ما متنا حيينا

يتمحور المعنى في هذه المقطوعة حول القطيعة والبعد، مقابل الوصل والقرب،وهذا ما يتضح في الابيات الثلاثة الاولى التي تحمل في طياتها معان سطحية، يستجليها القارئ بسهولة،فالشقاء المتولد من الغربة والبعد عن الاهل، قد انتفى مفعوله بوصالهم، وهذا يتضح في البيت الأخير عبر تضمينه مقارنة موحية بين ما هو حقيقي وغير حقيقي، فالصدر يمثل فيه الدال (الموت) موتا حقيقيا فلا حياة بعد الموت، إلاّ ان موته في العجز موت معنوي يزول بزوال مؤثره البعد، بدلالة اللفظة(حيينا)، واذا استجلينا المكامن السياقية في المقطوعة، فاننا حتما سنقف عند تلاقح العنصران الدلالي والصوتي معا والمتمثل بالقافية.اذ يمتشج في هذه المقطوعة العنصر الدلالي بالصوتي عبر نسق الثنائيات الضدية، من حيث ان الدال في القافية ينافي الدال في مستهل البيت. فالدال المفتتح شقينا يضاد ما شقينا و (سخطنا) الذي يدل على الضجر والملل قابله الرضا والقبول في (رضينا). والسعادة في الوصال قابلها الفناء بموت السعادة، والموت قابله الحياة في البيت الاخير. أي ان التعاكس الضدي بين الدوال في البداية والنهاية، جاء تأسيسا للدلالة اولا، وللقافية ثانيا.فضلا على هذا التضاد الذي امتشج به



التماثل (الدلالي بالصوتي)، نلمس ان القافية نفسها تنبئ بوجود تقابل دلالي بشكل متقاطع (1-3-2-4). فدلالة الشقاء قاموسيا تنذر بالمأساة والمعاناة وضيق الحال والنفس، مما يولد احتباسا نفسيا يؤدي بالمرء الى الفناء (شقينا – فنينا). ودلالة الرضا الدالة على الفرح والبهجة تؤدي الى الحياة السعيدة (رضينا – حيينا)، مما يفضي بنا الى القول. إنّ القافية هنا متجذرة من العمق الدلالي ومستندة اليه.حيث يكمل احدهما الآخر في رسم تقنيات الصورة الشعرية.وقوله (23).

يـــا كثيـــــر العفــــو عمــــن كــــثر الـــــذنب لديــــــه

جـــاءك المـــذنب يرجـــو-الـــصّـ -فــــح عــــن جــــرم يديــــه

انــــــا ضـــــيف وجـــــزاء- الـــضّـ - يـــف إحـــسان إليـــه

تبدو القيم الخفية المستوطنة في كوامن نفس الشاعر جلية للعيان،من النغمة البارزة في ثناياها،عبر النداء المتلبس بالاستغاثة والتضرع إلى اللـه واللجوء إليه.فهو في طلب دائم للعفو والمغفرة منه تعالى.واذا ما تلمسنا جوانب المقطوعة الندائية من حيث التركيب،وجدنا ان الخبرية التقريرية فيها تساوقت مع النداء جراء تواشج المفردات التي تحمل مؤشرات دلالية متزنة ومتماثلة مع الصيغة الندائية،فالنداء في اصله طلب الحاجة وهو هنا للاستغاثة،والمفردات المتمثلة بـ(كثر الذنب-المذنب-جرم يديه)في صيغتها العامة،تدل على التماس حاجة وهي طلب العفو والرضا،فالشاعر يصف حاله بانه مذنب وذنوبه كثرت،وذلك بأسلوب مباشر مما يحتم وجود صراع ترفض فيه الشخصية الشعرية واقعها وعالمها المرير ومحاولة التمسك بتلابيب العالم الأمثل (الزهد) بعد استنفاذ ذنوبها، وهذا هو على العموم حال الصوفية والزهاد وابن الجوزي أحدهم.

وهنالك نماذج عدة تصبّ في هذا المنحى (الوعظ) لا يسعنا ذكرها هنا تلازما مع حجم البحث،ومن شعره في الاخوانيات التي أخذت مساحة واسعة في شعره والتي تكمن في تقديم النصيحة و ابراز الحكمة قوله:[24]

يــــا صـــاحبي ان كنـــــت لي أو معــــي فعــــج عــــلى وادي الحمــــى نرتــــع

وســـــل عـــــن الـــــوادي وســــكانه وانـــــشد فـــــؤادي في ربــــا المجمـــــع



حـــي كثيــــب الرمـــل رمـــل الحمـــى   وقـــف وســـلم لي عـــلى لعلـــع

واسمـــــع حـــديثا قـــد روتـــه الـــصبا   تـــسنده عـــن بانـــه الا جـــرع

وابـــك فـــما في العيـــن مـــن فـــضلة   ونـــب فـــدتك الـــنفس عـــن مـــدمعي

تتمثل الدائرة الدلالية في هذه القصيدة في طلب تحقيق ما لا يستطيع تحقيقه الـشاعر جـراء (البعد). وهذه الدائرة تتمركز حول العلائق الاسنادية الشعرية (صيغة الامر) التي استمرت بفضل الوصل (الواو) الذي زاد بدوره مساحة الدلالة لافساحه المجال أمام اسـتمرارية الافعـال. وهـذه الافعـال بـصيغة (الامر) على الرغم من مجيئها عشر مرات في النص وتمثيل المسند اليه المستتر فيها المعادل النفـسي لـذات الشاعر المبعدة، إلاّ انها لا تخرج عن كونها أساسا تلتف حول ذات الشاعر، التي تمثل المحور الـذي يـدور حوله النص. وهذا واضح في قوله (ان كنت لي) فـ (لي) العائدة الى الـشاعر، تمثـل الانطـلاق الـدلالي الـذي تحرك بفعل حركية الافعال (الامر). حيث تمثل الذات الشاعرة هنا المسند اليه وتكون كل الافكار الواردة في الخطاب مسندات له. هذا التوظيف الذي فيه اسقاط محور الدلالة وابعاده عن الذات الـشاعرة التـي لا ينفك ان يعود اليها بتوجيه الـصيغة الى المخاطـب المـستتر (الامـر)، لـه مغـزاه وهـو تكثيـف الدلالـة. فتوجيه الافعال (سل – قل – انزل –..) الى الذات المسند اليه المخاطب المستتر، يفصح عـن عـدم جـدوى اشتغال الدال حوله، والدليل على ذلك استتاره ليبقى المـسند اليـه البـارز يـاء المـتكلم في (لي) العائـد الى الشاعر.

وقوله: [25].

ســـلام عـــلى الـــدار التـــي لا نزورهـــا   عـــلى ان هـــذا القلـــب فيهـــا اســـيرها

إذا مـــا ذكـــرنا طيـــب أيامنـــا بهـــا   توقـــد في الـــنفس الـــذكور ســـعيرها

رحلنـــا وفي ســـر الفـــؤاد ضـــمائر   إذا هـــب نجـــدي الـــصبا يـــستثيرها

محـــت بعـــدكم تلـــك العيـــون دموعهـــا   فهـــل مـــن عيـــون بعـــدها تـــستعيرها

إن الدوال اللسانية المكونة للابيات، تحمل مؤشرات دلالية متمثلة في الحنـين الى الـديار والاهل وما ينتج عن ذلك من حزن وعتمة نفسية. هذه العتمة ابتـدأت منـذ مـستهل البيـت الاول بقوله (سلام على الدار التي لا نزورها)، وهي دلالة عامة انفرطـت منهـا الـدوال التابعـة



لها. وابتدأ هذا الانفراط من الوظيفة الشرطية. فالشاعر حين يذكر ايامه في تلك الديار، فان نفسه توقد ذكرى تلك الايام بالم. فالاداة (اذا) بظرفيتها المستقبلية قد اوجدت فاعليتها بجملة الجواب (توقد)، فاذا ما تذكر ايامه السابقة فان تذكره يصاحبه الم وحسرة نتيجة اتقاد نار الذكرى، أي ان الاتقاد حالي وفي كل وقت اذا اقترن بالتذكر.هذا التواتر الشرطي ضمن اطار القصيدة لم يأت اعتباطا،انما كان بناؤه ضمن هرم التركيب الشعري متواشجا معه، لافراز الدلالة النصية العامة. وقوله:[26]

ولما رأيت ديار الصفاء- أقوت من اخوان أهل الصفاء

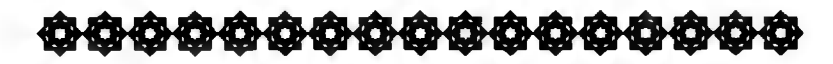
سعيت إلى سد باب الوداد واحزن قلبي وفاة الوفاة

فلما اصطحبنا وعاشرتكم علمت ان رأي ورائي

لذا يمكن القول ان قصائد الشاعر الاخوانية هي قصائد فيها شجن حزين واضح الملامح يدور في فلكها،هذا الحزن بطبيعته ليس آنياً وعارضاً، انما هو متجذر من قناعة فكرية متأصلة بموقف عارم اثر في قلب موازين الحياة عند الجوزي،هذا الموقف هو نفيه إلى واسط بوشاية من الركن عبد السلام الجيلي[*].

المحور الثاني: الفنون الشعرية المستحدثة

عرف العصر العباسي بعصر التطور والانفتاح الشعري لما حمله من انطباعات شعرية ثرة مكنته من اختراق احاسيس المتلقين والدخول في نفوسهم من دون هوادة أو استأذان،ويعود ذلك إلى الانفتاحات (السياسية- الاقتصادية-الاجتماعية-....) التي حدثت على نحو كبير في الواقع الاجتماعي العباسي،فقد انتشرت التيارات السياسية في مفاصل الخلافة العباسية وانفتحت المغالق التجارية أمام التجار الوافدين من والى داخل عاصمة الخلافة،و ازدادت الأسواق والمنتديات الثقافية، و اختطلت القوميات واللهجات بسبب السياحة والسفر وطلب العلم وما إلى ذلك،كل هذا اثر على الفكر الثقافي في الواقع الاجتماعي،مما أدى على سبيل الشعر حصراً إلى ازدياد طرق الأغراض الشعرية والى استحداث فنون شعرية لم يألفها الشعر القديم وما شابه ذلك من الاستحداثات التي أدت بدورها إلى حصر الشعر العباسي تحت إطار الجديد المميز،ومن جديد الشعر العباسي ابتكار



المعاني البديعية التي كان المتنبي وابي تمام على سبيل المثال رائديها، وتنظيم القصائد المستقلة التي تخرج عن عمود الشعر،والفنون الشعرية المستحدثة منها (الموشحات،الكان و كان، المواليا،القوما، الرباعيات، البند...).وبما ان شاعرنا عاصر هذه التحولات التي كان على مساس قريب منها، فانه خاض كبقية الشعراء في طرق كل ما هو جديد مستحدث، فهو لا يأبه بعد طرق أبواب الأغراض الشعرية المختلفة الا ان يخوض في مضمار الفنون الشعرية المستحدثة،وينظم فيها مايبغى نظمه،حيث وجدنا من خلال جمعنا لمادة شعره انه نظم في الفنون الشعرية الآتية:

أ- الكان وكان .

ب-المواليا.

ج-الرباعيات.

أ-الكان كان.

نظم ابن الجوزي على ما يبدو في هذا الفن قصائد كثيرة،فيها إشارات شعرية جميلة تحمل مضامين الوعظ والحكم والنصائح،وقد اشار إلى ذلك ابراهيم انيس بقوله: " وقد ارتقى هذا الوزن قليلاً حين جاء الإمام ابن الجوزي والواعظ شمس الدين؛ فنظما منه الحكم والمواعظ في القرن السادس والسابع الهجري: [27].وقد عثرنا أثناء الجمع على قصيدتين في هذا الفن،الأولى تصب في لواعج الشاعر وأشواقه وهو في المنفى،وهي قصيدة طويلة مكونة من أربعين قفلاً،لان الكان وكان " ينظم بأربعة أقفال مختلفة القوافي ويكون القفل الأخير منه. أي الرابع مردوفاً بحرف علة وتسمى الأقفال الأربعة بيتاً،ويمكن للشاعر نظم عدة أبيات على قافية القفل الرابع ليكون منظومة شعرية في غرض معين، ولا يشترط ان تكون أقفال الأبيات على قافية واحدة؛ فيما عدا الرابع الذي يشترط فيه ان يكون مردوفاً بحرف علة وعلى قافية واحدة وروي واحد " [28].

ومن هذه القصيدة قوله: [29]

يـــا ســـــاكنين بقلبـــــي	ياغـــــائبين عـــــن النظـــــر
يـــــا حـــــاضرين بقلبـــــي	أطلـــــتم الحـــــسرات

متـــــى يجينـــــــي مبـــــــشر	مـــــــن عنـــــدكم بقـــــــدومكم
ويفـــــــــــرحون أصـــــــــدقائي	واكمــــــــــــــد الــــــــــــشمات
حتـــــى يـــــــدق طــــــول الـــــــ	هنـــــــــاء أبــــــــواب الرجـــــــــى
واقــــــــول للعـــــــين قــــــري	قــــــد رد مــــــا قـــــد فـــــات
يــــــــا ســــــــادة أو حــــــــشو ني	وهــــــــم حــــــــضور بخــــــــاطري
أحــــــــزنتم القـــــــتلب منــــــــي	وافرحتمــــــــــــو الــــــــــشمات

القصيدة في اطارها العام تصب في مجرى البعد واستعطاف الحبيب والتودد بقربه،عن طريق امتشاج عناصر اللغة الشعرية فيها، ولاسيما في الاستهلال (البيتين الاولين)، فالتشابه الدلالي نلمسه بلفظة (القلب) المنسجمة دلاليا مع السكون والحضور، فاحبابه قريبون منه ملازمون له، لانهم في القلب وهذا ما يعمق دلالة الوجد والحب لهم كونهم بعيدين عنه،فيما جاء التشابه التركيبي باسلوب النداء للجماعة والمتبع بالجار والمجرور،اما التشابه الصوتي فانه حاصل جراء ورود البيتين بقافية داخلية واحدة ذات الدلالة نفسها. فضلا عن اشتراكهما بالتقطيع العروضي المتناسب الذي يندرج تحت عنوان مجزوء الكامل.وبامتشاج هذه العناصر تكتمل بؤرة الدلالة في القصيدة كلها.

والثانية تصبّ في استعطاف الحبيب وهي:[30]

إلى متـــــــــى يــــــا حبيبـــــــي	هـــــــذا الجفـــا مـــــا ينقـــــضي؟
مــــــــــا آن ان تتعطـــــــــــــف	عـــــــلى قتيــــــــل هـــــــواك؟
مــــــا شـــــــك قلبـــــــي شــــــوكه	إلا وجـــــــــدتك حـــــــــشوها
يـــــا اعـــــز مـــــن نـــــور عينـــــي	مـــــــا في الفـــــــؤاد ســـــــواك
هـــــــم يتهمـــــــوني بغـــــــيرك	لا عـــــــاش غـــــــيرك ولا بقـــــــى
لـــــو كـــــان في القلــــــب غــــــيرك	مــــــا كنـــــــت انـــــا أهـــــواك
واللـــــــه وتاللـــــــه وباللـــــــه	وان ردت زايـــــــد حلفـــــــت لـــــــك

مـــــا ســـــامني في المحبـــــة ســـــوم العبيـــــد ســـــواك

تصب هذه القصيدة في منعطف استعطاف الحبيب وكسر خاطره،وذلك عن طريق تقرير الحالة التي يعيشها وليس لطلب الاجابة عن تساؤله غير المسموع من قبل محبوبه بدليل (الجفاء) الذي يمثل اقصى درجات القطيعة،وتتمثل رأس الدلالة النصية في البيتين الاولين،اذ خرجت الصيغة الاستفهامية في كلا البيتين عن السياق الاخباري (الطلبي)، على الرغم من مجيء اداتي السؤال (متى- ما). فالبيت الاول بزمنيته عبر لازمة الاداة (متى)، لم يرد لطلب الاجابة، وانما جاء على محك الانكار واللوم، ودليل ذلك قرينتا البعد (المكان – الزمان). فالمكان يتمثل في اسلوب النداء (يا حبيبي) مما يدل على وجود فجوة كبيرة وعميقة بين ذات الشاعر ومحبوبه، والزمان وارد باسلوب النفي (ما ينقضي)، ليدلل ذلك على ان زمن الجفاء مازال مستمرا لا انقطاع فيه، بعدها يعرج الى البيت الآخر (الثاني) وينتفي عنده عنصر الزمن المفتوح ويحصره بلازمة (آن) الدالة على الحاضر، ليكتمل بها سيناريو الصورة ببلوغ الشاعر اعلى مرتبة من القطيعة بقوله (قتيل هواك)، وباتحاد البيتين تكتمل مجريات الطلب الانكاري وترتسم بعدها معاني الابيات الاخرى على نحو متتابع تبعا لاستهلال القصيدة.

ب- المواليا:

نشأ هذا الفن عند اهل واسط اولا،ثم انتقل الى بغداد ويتميز بتحلله من الاعراب في قسم من الالفاظ، وذلك بأسكان اواخرها كما هي الحال في اللغة العامية،ثم التنويع في القافية ورويها،ولا يعد هذا تطورا في وزن الشعر وبحوره،انما هو تطور في القافية وتنويعها من ناحية وقواعد الاعراب من ناحية أخرى [31].

نظم ابن الجوزي في هذا الفن قصيدته التي وصف فيها حاله مع اهل بيت عبد القادر الجيلي الذين كانوا سببا في نفيه وحبسه،وهي القصيدة الوحيدة التي عثرنا عليها أثناء الجمع،مكونة من عشرة أبيات،وفيها يقول: [32]

مـــــالي ومـــــالي و مـــــالي تغـــــيرت أحـــــوالي

لقيـــــت مـــــا لا يكيـــــف ولا يـــــدور في بـــــالي

يـــــا بيـــــت عبـــــد القـــــادر كنـــــتم نتيجـــــي في القـــــضا

مـــــا مـــــثلهم يحـــــسدني ولاهـــــم امثـــــالي



هــــم هــــم هــــم نفــــسي	وضــــــــيقوا في حبــــــــسي
ومزقــــــــوا كتــــــــب درسي	عمــــــــدا وهــــــــم رأس مــــــــالي
ليــــــــت ألــــــــتتتف عنــــــــدي	بــــــــاتوا يبكــــــــون مــــــــما
جــــــــرى ثلاثمائــــــــة منــــــــصف	مــــــــا لاكهــــــــا الغــــــــزالي
لــــــــو ان يــــــــستلم يرفــــــــع	إلى الأمــــــــام لوقــــــــع
مــــــــن حــــــــين مــــــــا كــــــــان يــــــــسمع	بقــــــــصتي قــــــــد رثــــــــا لي

في هذه القصيدة ثمة خروج غير متوقع على القافية المتواترة،وذلك بالتعريج إلى قافية أخرى؛ ثم المعاودة اليها،فهنا الخروج جاء في لفظة (القضا-مما-لوقع)،التي خرقت نسق القافية اللامية وكذلك لفظة (حبسي) التي لم ترد متلائمة مع اخواتها لالغاء حرف الردف (الألف) منها. وهذا كله دليل على امتلاك ابن الجوزي اذن موسيقية وثقافية شعرية تمكنه التحول من وقع إلى آخر،واختيار النمط الإيقاعي حسبما يراه ملائماً مع موضوع قصيدته...

ج-الرباعيات:

وهو فن مركب من بيتين لاشتماله على أربعة اسطر وله خمسة انواع وهي:المعرج-الخالص-المرفّل-الممنطق-المردوف،ولا يجوز في هذا الفن اللحن مطلقا.

ومن شعر ابن الجوزي في هذا الفن أربعة أبيات ،وهي التي جمعناها،يقول فيها:[33]

1-مــــن اجــــل هــــواكم هويــــت العــــشقا	قلبــــي كلــــف ودمعتــــي مــــا ترقــــا
في حــــبكم يهــــون ماقــــد التقــــى	لا يظفــــر بــــالمغنم مــــن لا يــــستقى
2- كــــم احمــــل في هــــواك ذلا وعنــــا؟	كــــم اصــــبر منــــك تحــــت ســــقم وضــــنى؟
لا تطــــردني،فليس لي عنــــك غنــــى	خــــذ روحــــي منــــي ان أردت الثمنــــا

المحور الثالث: ملكته النقدية

إنّ العملية النقدية جزء لايتجزأ من العملية الأدبية،فحيثما وجد الأدب وجد النقد،فهما صنوان لا يفترقان على الدوام،لذا فان ابن الجوزي لم يحد عن استعمال ملكته النقدية في تشخيص وعرض النصوص الأدبية لشعراء عدة،بل كان تواق الوقوف على المبرز من شعر



الشعراء، وهو يبيح لنفسه وضع بصمته وصيغته النقدية على هذا الشعر أو ذاك،فهو يفسر ويحلل ويطلق الأحكام النقدية على هذا النتاج وغيره، مما يدل على سعة اطلاعه وهضمه للمفردات الشعرية بمختلف النتاجات،وخير ما يدعم صحة قولنا هي مؤلفاته التي تضم بين طياتها شواهد كثيرة من الاحكام النقدية والاختيارات الشعرية في ضوء ما يتلاءم والموضوع المعروض في المؤلف. واستناداً إلى ما تقدم يمكن بيان ذلك على وفق نقطتين:

أ-انتقاء النماذج الشعرية المميزة: في اغلب مؤلفاته يستخدم ابن الجوزي شواهد شعرية لشعراء بارزين،وينتقي منهم الجيد والسليم، فضلاً عن انفراده بتدوين " أبيات لشعراء معروفين لم نجدها في دواوينهم،ولم يشر شارحوها أو محققوها إلى ابن الجوزي ومن هؤلاء (أبي تمام، و الفرزدق، وكثير عزة، وجرير، وابي العتاهية، والامام الشافعي، ومسلم بن الوليد) " [34].ولم يكتف ابن الجوزي بتدوين الشواهد،انما اخذ بتحليلها وتفسيرها توضيحاً منه للمعنى المراد الذي يوافق تقديمه للموضوع، فهو يقف في أدق التفاصيل على الشاهد كأن يفسر المقطوعة؛ أو مجموعة من الأبيات، أو انه يفسر قسما من الكلمات،ليحاول تخريجها تخريجا أدبيا يرتضيه المتلقي،ومثال ذلك تعقيبه على بيتي أبي فراس الحمداني الذي قال فيهما:

ومن يتمنى العمر فليتخذ صبراً على فقد أحبائه

ومن يعاجل ير في نفسه ما يتمناه لا عدائه

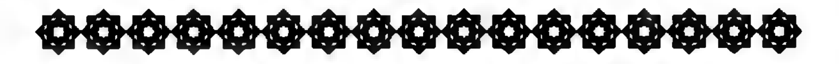
بقوله: " اخذ هذا من قول الحكيم:من طال عمره فقد أحبابه،ومن قصرت حياته كانت مصيبته في نفسه،ومن قول الآخر،من احب طول البقاء فليتخذ المصائب قلباً جلداً " و [35].

وكذلك تفسيره لبيت ذي الرمة الذي قال فيه:

وان لم تكوني غير شام بقفزة تجر بها الأذيال صيفية كدر

فقد قال: " قوله غير شام لون يخالف معظم لون الأرضين وهو جمع شامة أي آثار كانها شام في جيد، وهي بقاع مختلفة الألوان مثل لون الشامة؛ و انما تريد اثر الرماد بارض خيالية ... " [36].

هذه الإشارات وغيرها تدل على قدرته في التفرس الأدبي عن طريق فك المغالق وإبداء الرأي المبني على أسس أدبية سليمة،وهي قدرة لا تأتي من فراغ؛ بل على أساس خلفية



معرفية بالشعر ومفرداته وكيفية صياغته وسبكه،وهذا ما يتضح من خلال عرضه وشرحه وتعليقه على الشواهد الشعرية في مؤلفاته.

ب-إطلاق الأحكام النقدية: لم يشأ ابن الجوزي ان يتوقف عند حدود التفسير والتحليل للشواهد ،و انما تخطى ذلك إلى عملية النقد الأدبي عن طريق إطلاقه الأحكام على الشعراء و شعرهم بعبارات نقدية تدل على حنكته ودرايته بامور الشعر،لان الناقد الشعري لابد ان يكون متمرساً في مجاله هذا،حتى يستطيع التوصل إلى شيء سليم يفيد المتلقي،فعباراته النقدية بحق الشعر والشعراء كثيرة منها قوله: شعر راق، مليح مجيد مستحسن، شاعر فصيح بليغ، هذا شاعر مدح والآخر مختص بالفخر،وان هذا " اول من رجز الاراجيز "[37]، فضلا عن انه كان يشخص القابليات الشعرية عند الشعراء وعن طريقها يحكم عليهم، كقوله بحق طاهر بن الحسين البندينجي الهمذاني " كان شاعرا مبرزا له قوة في لزوم ما لايلزم، وله قصيدتان احدهما في مدح نظام الملك،وهي نيف واربعون بيتا غير معجمة ...واخرى معجمة كلها نحوها في العدد "[38]، وكذلك قوله بحق أبي الشيص انه " سريع الخاطر، الشعر عليه اهون من شرب الماء "[39]،وقال بحق المتنبي " ان اشعاره فائقة الحسن محكمة الصناعة "[40]، وقال عن ابي تمام: " كان يحب الشعر فلم يزل يعانيه حتى قال الشعر فاجاد "[41]، وهناك شواهد عدة في هذا المضمار تبيّن لنا مدى مراسه في ميدان النقد على وفق خلفيته الشعرية وسعته الثقافية.

وعود على بدء يمكن القول: إنّ ابن الجوزي استطاع ان ينفذ من أقطاب العدم نحو بوابات الشعر عن طريق ما قدمه من تراث شعري زاخر بالمعاني والصور الشعرية والموسيقى اللفظية،وهذا ما يدل عليه شعره الذي نسجه من ثوب أدبه الفني،فقد طرق الأبواب الشعرية وقدم جديداً في الفنون المستحدثة وبرع في الانتقاء الشعري واصدار الأحكام النقدية على جل الشعر والشعراء.

والجدير بالذكر ان اغلب شعره من حيث الاتجاه المضموني يصب في منحى الألم والحسرة والشكوى من الزمن الذي انقلب عليه بسبب نفيه إلى واسط،مما طغى عليه طابع الحزن الذي بدا واضحاً في قصائده الوعظية والاخوانية والشكوى والاستعطاف،أما من حيث الاتجاه الفني في شعره فقد امتاز بفاعلية شعرية فيه أدخلته في دائرة الضوء والارتقاء بين أقرانه من الشعراء،وهذا راجع إلى طبيعة الصياغة النصية التركيبية التي حوت في داخلها



كنوزاً من الدلالات الفنية والصور الخيالية التي سيطرت على خيال المتلقي ومشاعره،وجعلته مشاركاً فعلياً في رسم ابعاد التجربة التي مر بها الشاعر إزاء موقف معين،

وتكمن ابداعية الصياغة هذه في انتقاء المفردة الحساسة التي تقبع في السياق التركيبي والدلالي،وهذه المفردات المنسوجة تركيبياً والتي تكونت منها جملاً وعبارات تدخل في إطار اللغة الشعرية البسيطة التي استخدمها الشاعر، إذ ان مفردات النصوص لا تحتاج الى طاقة تأويلية لفك شفرة الدال ولا الرجوع إلى المعجمات اللغوية، انما كانت مفردات سهلة وواضحة ولكنها تحوي مدلولات أعم واشمل في ضوء بنائها ضمن نسق تركيبي رصين،وهذه المدلولات الاعم جاءت عن طريق انتقاء اللفظة المفردة ذات البعد الإيحائي المتكون من امتشاج الدال بالمدلول،وتوظيفها في سياقات ضمن نطاق الجملة والعبارة ليتخطى بها حدودها الضيقة المعجمية ويتسع بها إلى حدود الدلالة النصية لتحقيق مرامي الصورة الفنية التي تثير خيال المتلقي وذهنه.

وعلى وفق هذا العرض تتضح لنا قدرة الشاعر الفنية في الصياغة الشعرية المتلبسة برداء التحسر والتوجع،وهو شعر يستحق ان يجمع ويوضع بين دفتي ديوان محقق يحفظ له مكانته بين دواوين الشعر العربي.



الهوامش

(1) تاريخ ابن فرات-دار الطباعة الحديثة-البصرة -العراق-1969 م/4/ج/210/2.

(2) انظر: مؤلفات ابن الجوزي-عبد الحميد العلوجي-شركة دار الجمهورية للنشر والطبع-بغداد-1965: 5.

(3) الذيل على الروضتين-دار الجيل-بيروت-ط/2-1974: 24.

(4) البداية والنهاية-للامام الحافظ المفسر المؤرخ عماد الدين أبي الفداء اسماعيل ابن عمر بن كثير القرشي الدمشقي- مطبعة السعادة -مصر-د-ت:29.

(5) وفيات الاعيان وانباء ابناء الزمان-حققه وعلق حواشيه وصنع فهارسه محمد محي الدين عبد الحميد -مكتبة النهضة المصرية-القاهرة -ط/1-1948: 322/321/2.

(6) الذيل على طبقات الحنابلة-وقف على طبعه وصححه-محمد حامد الفقي-مطبعة السنة المحمدية -القاهرة-1952: 423/1.

(7) شذرات الذهب في اخبار من ذهب-ابن العماد الحنبلي-تحقيق-لجنة احياء التراث العربي -منشورات دار الافاق الجديدة-بيروت-د.ت:4/ 329.

(8) مرآة الزمان في تاريخ الاعيان -العلامة شمس الدين ابي المظفر يوسف بن قزاوغلي التركي الشهير بسبط ابن الجوزي-مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد الدكن-الهند-ط\1\1951-1952-8/ق499/2.

(9) رحلة ابن الجبير-ملتزم الطبع والنشر-عبد الحميد احمد حنفي مصر -د.ت: 207.

(10) مفتاح السعادة ومصباح السيادة -احمد بن مصطفى المعروف بطاش كبرى زادة-دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد الدكن-الهند-ط\1/1: 207.

(11) معجم الأطباء-احمد عيسى بك -مطبعة فتح الله الياس نوري و أولاده بمصر-مصر-1942: 256.

(12) تاريخ الأدب العباسي تحقيق-صفاء خلوصي-منشورات المكتبة الأهلية-مطبعة اسعد-1967م: 156.

(13) مؤلفات ابن الجوزي:30.

(14) أخبار الظراف والمتماجنين- عبد الرحمن بن محمد بن علي بن عبد الله ابن الجوزي -منشورات المكتبة الحيدرية -مطبعة الغري الحديثة-النجف-ط\2\1967: 33.

(15) ابن الجوزي-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد -1988/159: 160.

(16) مرآة الزمان:8-/ق497/1.

(17) لفتة الكبد الى نصيحة الولد-ابن الجوزي-مطبعة المنار-مصر 1349هـ-81.

(18) شذرات الذهب:331/4.

(19) الذيل على طبقات الحنابلة:412/4.

(20) مرآة الزمان:8/ق326/1.

(21) المصدر نفسه:8/ق483/2.



(22) المصدر نفسه:8/ق460/459/2.

(23) المصدر نفسه:8/ق502/2.

(24) الذيل على الروضتين:24.

(25) الذيل على طبقات الحنابلة:424/423/1.

(26) المصدر نفسه:423/1.

(27) *-عبدالسلام بن عبد الوهاب بن عبد القادر بن ابي صالح الجيلي البغدادي ابو محمد ابي منصور بن ابي عبد الله بن ابي محمد يلقب بالركن.ولد ليلة ثامن ذي الحجة سنة ثمان اربعين وخمسمائة وسمع الحديث من جده ومن ابي الحسن محمد بن اسحاق بن الصابي و ابي الفتح بن البطي، وكان اديباً كيساً مطبوعاً عارفاً بالمنطق والفلسفة والتنجيم. وكان عبد السلام لم يفتأ غير ضابط للسانه ولا مشكورا في طريقته وسيرته، يرمي بالفواحش والمنكرات وقد وجدت عليه محنته في ايام الوزير ابن يونس توفي في الثالث من رجب..وقيل في خامسة يوم الجمعة لثمان خلون من رجب سنة احدى عشرة وستمائة،ودفن من يومه بمقبرة الحلبة شرقي بغداد . الذيل على طبقات الحنابلة:2 \71- 73.

(28) موسيقى الشعر-مكتبة الانجلو المصرية-ط/3-1965: 212.

(29) الفنون الشعرية غير المعربة (الكان كان-والقوما)-رضا القريشي-عرض-د.ج.ك-مجلة الثقافة-دار الحرية للطباعة-العدد الأول-السنة العاشرة –كانون الثاني:1980-145.

(30) كتاب التراث الشعبي-ديوان الكان وكان في الشعر الشعبي العربي القديم-د.كمال مصطفى الشيبي-دار الشؤون الثقافية العامة –بغداد-1987: 74.

(31) المصدر نفسه:77.

(32) موسيقى الشعر:210-211.

(33) مرآةالزمان:8/ق440/2.

(34) المستدرك على ديوان الدوبيت-هلال ناجي-مجلة الكتاب-بغداد العدد-7-السنة الثامنة –تموز 1974: 4.

(35) ابن الجوزي:165-166.

(36) المنتظم في تاريخ الملوك والأمم-الشيخ أبي الفرج عبد الرحمن بن علي ابن محمد بن علي بن الجوزي-مطبعة دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد الدكن-الهند-1358هـ-69/7.

(37) المصدر نفسه:134/7.

(38) مرآة الزمان: 8/ق499/1.

(39) المنتظم:39/9.

(40) المصدر نفسه:18/10.

(41) المصدر نفسه:28/7.

(42) المصدر نفسه:60/11.

الفصل الثاني
قراءة نقدية في الخطاب النثري

المبحث الأول: التأويل والتلقي - الأساس التاريخي والستراتيجية.. مسرحية المكفوف انموذجا.

1 - الأساس التاريخي (مشروع التقاء)

2 - ستراتيجية التأويل والتلقي

3- قراءة تأويلية في مسرحية المكفوف

المبحث الثاني: دلالات البنية السردية في رواية نهايات صيف لموسى كريدي.

1 - دلالات الرؤى

2 - دلالات العلاقات

المبحث الأول

التأويل والتلقي - الأساس التاريخي والستراتيجية.. مسرحية المكفوف انموذجا

مـدخـل

تستند الاعمال الأدبية الابداعية الى مرتكزات رئيسة؛ تعمـل عـلى تأطيرهـا بمحـددات وقواعـد وشروط خاصة تفضي في نهاية الأمر الى الخروج بنتائج أُحادية الجانب تبعا للرؤى المختلفة التـي تتقوقـع في بنيان كل واحدة منها،والمرتكزات التي نقصدها هنا هي النظريات والمناهج الأدبية العاملة في الـساحة النقدية؛ المتخذة لنفـسها جملـة مـن الأسـس والقواعـد التـي تـسيّر عـلى وفقهـا العمـل الأدبي وتخـضعه لسلطانها. وهي في جوهرها نظريات ومناهج قائمة على انقاض بعضها الآخر؛ بسبب المآخـذ التـي تعـتري كل واحدة منها اثناء سيطرتها على الواقع الأدبي لفـترة مـن الـزمن. وهـذا كلّـه يخـدم العمليـة الابداعيـة برمتها ويصبغها بصبغة التجدد والتحرر من كل اشكال القيود. وعليه فإننـا ابتغينـا هنـا دراسـة نظريتـي (التأويل والتلقي) لبيان قيمتهما؛ ومدى فـاعليتهما في رفـد العمليـة الابداعيـة بـسمات التجـدد، ومـاهي المنطلقات والشروط التي استندت إليها كلتاهما. وقد أتْبعنا التنظـير بدراسـة مـسرحية المكفـوف لجـبران خليل جبران دراسة تطبيقية.

وقد جاءت الدراسة في ثلاثة محاور رئيسة هي كالآتي:

المحور الأول: الأساس التاريخي (مشروع التقاء).

كرسنا هذا المحور لدراسة العمق التاريخي للنظريتين.إذ بيّنا فيه ان التأويل لـيس انبثـاق جديـد، بل هو متجذر في الفلسفات القديمة، ولاسيما عند أرسطو وما جاء به اوريجان وغيرهما،إلاّ انه كان يخطو خطواته الاولى حتى وصل الى مرحلة الذروة في ستينيات القرن الماضي.وعلى هامش ذلك تأسست نظريـة أطلق عليها نظرية التأويل.هذا التأسيس للنظرية مرّ بمراحل عدّة عن طريق ما جاء به النقاد ابتـداء مـن شليرماخر، وديلثي، وهيدجر، وغادامير، وانتهاء بمـا قدمـه هـيرش، وبـول ريكـور وآخـرون حتـى تكونـت النظرية. والحال نفسها تنطبق على نظرية التلقي التي انبثقـت أساسـا في سـتينيات القـرن المـاضي، وقـد استندت الى كل ما جاء به التأويل وانطلقت منه للعمـل في الـساحة الادبيـة.أي ان جـذورهما التاريخيـة واحدة.

المحور الثاني: ستراتيجية التأويل والتلقي

هذا المحور جاء لتسليط الضوء على ستراتيجية النظريتين؛ وذلك من حيث اعتمادهما على القارىء والنص ومدى التفاعل بينهما، على الرغم من اختلافهما بعض الشيء من حيث آلية الابتداء بالتحليل، والاتكاء كليا أو جزئيا على النص. وقد ذكرنا نوعي القارىء؛ وهما القارىء الضمني والحقيقي وما هو دور كل منهما في عملية الانتاج. وبيّنا مدى اعتمادهما على أسس وضعها وليم راي والتي جاءت بثلاث لحظات وهي لحظة التلقي الذوقي، والتأويل الاسترجاعي، والفهم والقراءة التاريخية. بعد ذلك تطرقنا الى مدى التفاعل بين القارىء والنص وركزنا على مفاهيم النص التي جاء بها آيزر وهي: الفراغات، ووجهة النظر الجوّالة، والمركب السلبي.

المحور الثالث: قراءة تأويلية في مسرحية المكفوف

قرأنا في هذا المحور مسرحية المكفوف لجبران خليل جبران قراءة تأويلية، وهي مسرحية من فصل واحد تبلورت فيها معطيات أهلتها لان تكون انموذجا تأويليا تطبيقيا.

وختاما نرجو ان نكون موفقين في اختيارنا وادائنا؛ خدمة للقارىء الذي نبغي منه الرضا والاستحسان.

المحور الأول: الأساس التاريخي (مشروع التقاء)

ينبغي علينا تسليط الضوء على نظريتي (التأويل، التلقي) وذلك بالرجوع الى ماضيهما الفلسفي الضارب في التاريخ؛ لمعرفة قيمة التلاقي والامتشاج فيما بينهما،بعدها نبيّن مدى أهمية القارىء (المؤول وتفاعله مع النص). وسننطلق من التأويل أولا بوصفه عملية مشتركة لجأت اليها النظريات والمناهج المختلفة من زوايا محددة؛ الى ان تبلورت قواعدها وتحددت شروطها واصبحت تعدّ نظرية لها واقعها المختلف عن النظريات والمناهج الأخرى على الرغم من التسميات المختلفة التي لصقت بها مثل الفن، أو العلم أو الآلية، وهي من النظريات المابعد حداثية الثائرة على الحداثة برمتها وهو الشيء نفسه ينطبق على نظرية التلقي التي جاءت أساسا كردة فعل على مسلّمات الحداثة وربما ما قبلها كذلك؛ من حيث طردهما المتلقي من ميدان عملهما والتركيز على المؤلف والنص.اذن فإن التأويل قبل ان يصبح نظرية متكاملة كان موجودا وفاعلا في الساحة الأدبية، وتعود جذوره الى الفلسفة اليونانية،فمصطفى ناصف

يرجع التأويل " الى التراث الاغريقي الى افلاطون وارسطو، فضلا عن كتاب آخرين وترتبط بتيسير ما ليس في طاقة الانسان وتحويله الى صورة " [1]. وقد تمثلت نظرة ارسطو للتأويل بقوله: " إنّ في كل كلام تأويلا من جهة اللغة تعريف لاشياء الواقع " [2]، وهذا يعني ان التأويل ينحصر اداؤه في زاوية ما تعنيه الكلمة من حيث التعبير عن المعنى الثابت الواضح الذي لا يمكن تبديله ولايوجد فرق بين المعنى ومقصد المؤلف،وهذا مانبذه التأويل فيما بعد بوصفه نظرية تحاول سبر اغوار المعاني المخبوءة وكشف دلالاتها، كما ان ما جاء به المفسّر الديني (اوريجان) صاحب نظرية (معاني الكتابة الاربعة) يعد البداية للتأويل واقتضت نظريته تأويل " النص الواحد من زوايا أربع وهي:

- المعنى التاريخي الحرفي ويتوصل اليه بالدراسة النحوية.
- المعنى المجازي الذي يرمز الى تعاليم الكنيسة.
- المعنى الاخلاقي الذي ينظم سيرة الانسان الممارس للعقيدة.
- المعنى الصوفي التزهيدي الذي يكشف عن الحقائق الماورائية وبخاصة منها تلك المتعلقة بما بعد الموت " [3].ولم تكن محاولة اوريجان في التأويل الديني منفردة، بل كانت هناك محاولات عدّة لتفهم معاني الكتب المقدسة اليهودية والنصرانية،فقد ذكر ميجان الرويلي وسعد البازعي في حديثهما عن الهيرمنيوطيقا التي هي التأويل في ابجدياته ان جذورها تعود الى " التاويلات الرمزية التي خضعت لها اشعار هومر في القرن السادس قبل الميلاد؛ وفي تاويلات الكتب المقدسة عند اليهود والنصارى،ولهذا كانت العملية الهيرمنيوطيقية تعنى بتكوين القواعد التي تحكم القراءة المشروعة للنص المقدس وكذلك حواشي وتفسيرات المعاني. أي شروحات وتفسيرات المعاني الموجودة في النص وتحديد وجوه تطبيقها عمليا في الحياة " [4]. ومعنى ذلك ان التأويل يتشكل بتعدد القراء في كل زمان ومكان؛ وانه مستفيد من الفلسفات والمناهج العاملة في الساحة،وبحسب ذلك يأتي التاويل متنوعا فمنه ماهو أجتماعي، وتاريخي، ونفسي وما الى ذلك.

وعلى خلفية هذا التاريخ وما آلت اليه الحاجة الى تأسيس نظرية تُوضع لها قواعد وشروط محددة للدخول الى عالم النص باختلافه؛ جاءت النتيجة مفصحة عن نفسها عبر الدراسات التي قدمها النقاد منذ القرن التاسع عشر؛ والتي فتحت الباب على مصراعيه لتشكيل فن، أو علم، أو نظرية لها شأنها في النظر الى النصوص لاستجلاء مضامينها. وكانت

الانطلاقة الفعلية لهذه الدراسات متأسسة في الحاضنة الالمانية؛ وهو الشيء نفسه عبر انبثاق نظرية التلقي في المانيا.وتعود اولوية الانبثاق النظري للتأويل الى الآراء التي تحدث بها (شليرماخر) عام 1819 م القاضية " الى الشروع في تأسيس نظرية (فن)، أو (صنعه ادراك) النصوص عموما، ثم جاء الفيلسوف فيلهيلم ديلثاي وتبنى تطوير هذا الفكر " [5]، وتكمن اهمية الابحاث والدراسات الالمانية في مجال التأويل الى تحويل مسار الدراسة من واقعها الأهم المستند الى المعياري في المعنى الثابت، الى البحث في التمفصلات الباطنية المؤدية الى معان متمحورة متعددة تجعل النص نسيجا من الابداع. أي ان عمل التأويل يقوم على أساس إيضاح قيمة اللغة الداخلية ونموها؛ ومدى العلاقات المترابطة بين اجزائها من جهة،وصلتها بروح العصر ومعطياته من جهة أخرى. مما يعني ذلك ان الرؤية الباطنية غيّرت خارطة المسار في التعامل مع النصوص باختلافها من حيث جعلها النحو وفقه اللغة يكتسبان قيمة الوصول الى الابداع والتشكيل الحي بعد الجمود والتقوقع بحسب التحليل المتعارف عليه في ضوء المعاني الثابتة التي لا تقبل بالتغيير، فضلا عن تركيزها على كتابات المؤلفين والفلاسفة المقتدرين الذين تحمل صور العصر والفكرة المركزة الموجهة والتي تتجسد عبر المعاني الثابتة المتأصلة فيها وتجاوز الظاهر السطحي منها [6].

ويمكن عرض آراء النقاد في هذا المجال على نحو سريع وصولا الى الستينيات من القرن الماضي الذي عدت مرحلة مابعد الحداثة من حيث تشكل أسس نظريتي التأويل والتلقي اللتان تلتقيان في كثير من المحاور؛ وتفترقان في البعض الآخر، وحتما ستكون الانطلاقة من رؤية (شليرماخر) للتأويل كونه استطاع ان ينقل ميدان عمل التأويل من الدراسات اللاهوتية الى دراسة النصوص المختلفة بوصف التأويل علما وفنا لعملية الفهم. اي اخراجه من دائرة خدمة علم خاص وتحويله الى علم خاص يعمل في ميادين العلوم المختلفة [7]

ميّز شليرماخر بين تأويلين اثنين هما التأويل اللغوي والتأويل السايكلوجي؛ وان مهمة المؤول تتركز في قدرته على دراسة النص لاستجلاء مفاهيمه والتوصل الى فهم التجربة أو فهم المؤلف نفسه، بل حتى الخروج الى فهم خاص أفضل مما قدمه المؤلف نفسه، ويذكر (شليرماخر) ان المقصود بالتأويل اللغوي هو ان " نتطلع الى معاني الكلمات المستعملة وتراكيبها ونستعين في ذلك بداهة بما حققه الباحثون في هذا السبيل،وفي المنحنى السيكلوجي نقصد الى فردية المؤلف أو عبقريته " [8]، لانهما متلاصقان ويعطي احدهما الآخر دفعة من

الفهم تؤهله الى الفهم الذي يرتضيه، فالسياقات اللغوية المتنوعة ومدى التشاكل بين اجزائها تقدّم معان للمؤول يستند اليها في مرحلة الفهم الكلي وكذلك العكس. إذ ان الفهم العام الكلي لنص ما ينبغي ان يتكىء على الحقيقة نفسها للوصول الى المكونات الجزئية فيه عبر الوقفات والضربات السياقية اللغوية.أي انها عملية تبادلية في الادوار للاهتداء الى الفهم المشترك، وهذا كله هو محور الدائرة التأويلية التي " تعني ان عملية فهم النص ليس غاية سهلة، بل عملية معقدة مركبة يبدأ المفسر فيها من أي نقطة شاء، لكن عليه ان يكون قابلا لان يعدل فهمه طبقا لما يسفر عنه دورانه في جزئيات النص وتفاصيله وجوانبه المتعددة " [9].

وخلاصة ذلك ان شليرماخر حاول تأسيس علم؛ أو فن قادر على ان يكون عاملا في ميادين العلوم المتنوعة بدلا من اقباعه في الدراسات اللاهوتية بدلالة اللغة الحيوية المتجددة لتجدد قارىء النص، وهذا ما يصبغ جهوده بالفلسفية المحضة، وهو ما أشار إليه مصطفى ناصف بقوله: " المستوى الفلسفي هو طموح شلاير ماخر وغيره نحو نظرية عامة تنطبق على كل شيء؛ سواء أكان وثيقة قانونية؛ أو كتابا مقدسا؛ أو عملا أدبيا. من المؤكد ان هناك فروقا قائمة بين انواع النصوص وان كل نوع يحتاج الى ادوات نظرية تلائم مشكلاته الخاصة؛ ولكن شلاير ماخر متأكد من ان وراء الاختلافات المعترف بها وحدة أساسية؛ فالنصوص مصنوعة من كلمات ونحو وهذا يغري بالبحث عن نظرية عامة يمكن ان تخدم كل الفروع " [10].

أمّا محاولات (ديلثي) فكانت اكثر تأثيرا في الميدان التأويلي؛ عبر وضعه الأسس السليمة التي اهتدى بها كل من (هيدجر وغادامير)، واهم نقطة تحول برزت في عمله هي فصله ما بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية؛ من حيث ان آليات المنهج في العلوم الطبيعية لا تنطبق على العلوم الانسانية؛ كون الأخيرة متحررة من قيود الثبات والجمود؛ لان مصدرها العقل المتفتح على آفاق متعددة غير مقيدة. لذا ان أهم ماجاء به ديلثي هو التركيز على التجربة الذاتية المعاشة من حيث " ان التأويل لا يتفهم الظواهر الانسانية باعتبارها موضوعات طبيعية. التأويل مهتم أولا وآخرا بتفهم التجربة الداخلية للانسان من خلال تحول ذهني غامض، فالتجربة لا تعني لقاء منفردا وانما تعني لقاء بين أحداث كثيرة مختلفة في انواعها وزمانها ومكانها. التجربة تؤلف بين جوانب متنوعة في وحدة أو معنى لكن المعنى ليس هو ذلك الشيء الذي نعيه في عمل ذاتي،المعنى شيء نحيا من خلاله أو اتجاه " [11].أي ان دور المؤول على وفق هذه النظرة ينحسر في حدود الاعتماد على الذاتية المجردة والانطلاق من التجربة الخاصة في النص قبل

معاينتها وادراكها بجوانبها المختلفة،فهي قدرة الربط الفهمي لما هو خارجي وداخلي وتأسيس النظرة على وفق هذا الفهم،فضلا عن انها تمثل قتلا لذاتية المبدع وابعاده عن دائرة الاهتمام، وقد أكد نصر حامد ابو زيد ما تنبهنا له بقوله: " لقد لفت ديلثي الاهتمام بشدة الى الأفق الراهن (تجربة الحياة) للمفسر، ولكن علينا ان لا ننسى انه ضحى في سبيل ذلك بذاتية المبدع. إنّ التوحيد بين العمل الادبي وتجربة الحياة بالمعنى الواسع الفضفاض - رغم نبرة الحماس العالية للادب بعتباره المجلى الاكمل للتجربة - يعتبر الادب وثيقة انسانية مثلها مثل أي نتاج فكري انساني "[12].

اذن حاول (ديلثي) على وفق ماجاء به الثورة على الاملاءات الفلسفية ولاسيما المثالية (الكانتية والهيغلية) التي تحد من قيمة التجدد والتنور الادراكي للاشياء وانحصار الاداء في ميدان الحقائق الوضعية التجريبية،وكذلك على المنهج الخاص بالعلوم الطبيعية الذي لا ينطبق على ميدان العلوم الانسانية؛ لانه ميدان متحرر متعدد بتعدد رؤى الافراد المبدعين أولا؛ والباحثين في ابداعات المبدعين ثانيا.إلاّ انه بقي مراوحا في فكرة ضيقة تلك التي ترى ان المعنى محدد لا يتغير عبر الزمن مهما تعددت الصراعات ومحاولة القارئ ليست إلاّ مجاراة المعاني التي يقصدها المؤلف.

واذا ما تتبعنا ماجاء به كل من (هيدجر وغادامير) في هذا المجال فاننا سندرك اهمية آرائهما في ضوء الاعتماد عليها بتأسيس النظرية التأويلية بهيئتها شبه النهائية تقريبا، بالتزامن مع ظهور نظرية التلقي في ستينيات القرن الماضي، وتشاكل ذلك مع ماقدمه هيرش من زاوية واحدة.

تركزت آراء (هيدجر) بشأن فهم الوجود واهميته بالاستناد الى الوعي الظاهر الذي يركز على ان الأمر أو المعنى المنكشف لنا لا يجب النظر إليه على انه أمر ثانوي، بل انه مفضي الى أشياء أخرى وراءه، فاللغة على رأيه هي الفيصل الحاسم هنا وليست الاداء المطاوعة التي يستخدمها الانسان للتعبير عما يريد والفهم من خلالها، بل هي الاداة المتسيّدة التي تتكلم؛ فالانسان في ضوء ذلك لا يفهم مكنونات اللغة،بل يفهم من خلال ماتقدمه (اللغة) وحدها. ورأى هيدجر ان ذلك سيقوّض عمله التأويلي ويحصره في اطار المتشكل الفوقي فتحولت فكرته من الوعي الى الاهتمام بفكرة الوجود. لذا رأى ان فهم الوجود ليس ثابتا، بل متطورا لذلك فان فهم النص يكون متطورا كذلك، كما أكد على انه لا يمكن النظر الى النص على

أساس انه ينقل لنا تجربة ما، وانما على أساس انه تجربة وجودية آنية. أي الابتعاد عن الذاتية الرومانسية والموضوعية عند (ديلثي وت.س. اليوت)، وان تأويل النص ينبغي ان لا يبدأ به المؤول من فراغ إلاّ من خلال معرفة ودراية أولية عنه وجنسه كي لا يحصل الشطط في التأويل، وبما ان الفهم والوجود أمران مترابطان فذلك يعني ان اللغة فقدت طابعها الانساني وتحولت الى طاقة وجودية تنظم وجود العالم [13]. فمرحلة الفهم التأويلي عند هيدجر لا تنحبس في زاوية الاستسلام للمعاني المتضحة المنبجسة من النصوص على خلفية التصور الظاهراتي عند (هوسيرل)، بقدر ما تتطلع الى استكناه الخبايا المتناثرة فيها والارتماء في البحث والتنبوء بما سيقع ويجب انتظاره. وهذا يعني الابتعاد عن العلمية الموقنة بالشيء بحسب الظاهراتية،فهيدجر " لا يريد بداهة إقامة فلسفة علمية، وانما يقيم فلسفة للتاريخ تهتم بفكرة الكشف الخلاق " [14].

فلسفة هيدجر هذه تعارضت مع ماجاء به (ديلثي)، فديلثي أكد على ذاتية المؤول والاسترسال لاستكناه المعاني النصية بعد معاينة التجربة وادراكها والانصهار معها؛ في حين ان الأمر عند هيدجر اندرج في أهمية الوجود الفعلي والانبثاق الحقيقي بعد الانتظار المقصود للمعنى؛ وذلك بالاعتماد مبدئيا على الافرازات السطحية للمعاني الظاهرية مع عدم التسليم بها. وهذا ما أكده نصر حامد ابو زيد بقوله: " ان الفارق بين هيدجر وديلثي هو الفارق من حيث الاطار العام؛ حيث ينطلق هيدجر من مفهوم فلسفي بينما ينطلق ديلثي من محاولة تأسيس منهج موضوعي للانسانيات " [15]). كما انه اهتم بدائرته المؤكدة على الوجود ورفض الدائرة التأويلية السابقة التي تتمركز نقطتها الجوهرية بالانتقال من الكل الى الجزء، أو العكس لتحقيق الفهم؛ فهو " يرفض فكرة التوصل الى المعنى الكلي عن طريق ضم معاني الاجزاء؛ ثم فهم معاني الأجزاء من جديد من خلال التفسير الكلي للنص وهي الدائرة القديمة التي كان يطلق عليها اسم دائرة التفسيرية ويحل محلها دائرته الجديدة التي تفترض دائما الفهم الوجودي المتأصل في النفس والفطري " [16].

وبالانتقال الى (جورج غادامير) نجد ان آراءه سمحت له بان يكون زعيم التأويلية المعاصرة،وفلسفته في التفكير هي نفسها فلسفة هيدجر؛ على الرغم من مجموعة التعديلات والتحولات التي طرأت حسبما رآها تصبّ في مصلحة تأسيس النظرية.فيحسب له " طرحه الهيرمنيوطيقا أو التأويلية كنظرية علمية لفهم النص - أي نص- حتى باتت النظرة المابعد

حداثية هي نظرة تأويلية قائمة على الفهم والافهام؛ بعد ان غدا الفهم من العناصر الرئيسية للتاويلية الفلسفية " [17].إنّ تأويلية غادامير تأويلية متفحصة تتعامل بتوجس محسوب مع النصوص بالانطلاق من الاهمية اللغوية، فهي ترى ان قيمة النص تتبلور عبر اللغة التي هي ظاهرة خطابية مهمة كونها تسمح للقارئ التلاعب الحر بها عبر تفكيكها واعادة تركيبها واستنطاقها مرات متكررة للوصول الى الماورائية المتحققة في النص المنتج.أي الوصول الى الغاية القصوى وهو فهم الظواهر الانسانية والتاريخية وهذا الفهم يتغير تبعا لتفسير النص. إذ ان كل نص يتقبل قراءات متعددة متكررة ونتيجة لذلك فإن الدلالات هي الأخرى تتعدد وتتنوع على وفق قدرات المؤول.

هذه التنوعات تتشابه مع ما عرضته الفلسفة وكذلك التاريخ من حقائق مختلفة غير ثابتة متغيرة بتغير الاماكن والبيئات التاريخية والمعرفية. لذا فمحاولة غادامير جاءت لتعزيز الصلة الوثيقة بين القارئ والنص، وجعل عملية الحوار بين الاثنين قائمة في ظل القراءات المتكررة. ويرى انه يتوجب على القارئ عند تحليله النص التزود بزاد معرفي أولي؛ ثم الدخول الى متاهات النص لكي يتمكن من وضع مجموعة من التصورات والقناعات والتطلعات مسبقا؛ حتى تأتي عملية الفهم منتجة لا طارئة مخلّة بالنص، وهو بذلك يؤكد على نسبية المعنى لانها تتجدد عبر القراءات والتفكيكات المختلفة باختلاف القرّاء وباختلاف الازمنة والامكنة كذلك [18]. وهو بهذا ينتقد الجمالية الشكلية التي جاء بها كل من (كانت وهيغل) التي تقف في حدود ضيقة ولا تسمح للقارئ ابداء انطباعات ما على النصوص المقروءة،بل تقبّل ما فيها وتركها وشأنها،ويتجه صوب مفهوم جديد عبر عدّ الفن كالفلسفة والتاريخ؛ كونهما قائمين على حقائق ثابتة؛ فهو يرى ان الفن " يتضمن داخل اطاره الجمالي الشكلي حقيقة، هي المعنى الذي يدعيه الفن، انه يحاول الرد على الجماليين الذين لا يرون للفن أية غاية خارج إطار المتعة الجمالية مؤكدا ان الفن مثل الفلسفة والتاريخ يتضمن نوعا من الحقيقة لا توجد إلاّ في غيره " [19].

وفي مجمل ماتقدم من وجهة نظر متأنية جاء بها غادامير يمكن القول: إنّ التأويل ماهو إلاّ ترابط صميمي وتفاعل قوي بين النص والمؤول، فالثاني يعبّر عن فهمه للاول ولا شأن له بالمبدع، وهذا يتحقق عبر تصور المسافة الزمنية وتوكيد الفهم التاريخي للمعنى. عندها تكتمل العملية وتصبح إنتاجا جديدا. وهكذا دواليك.[20].

ولكي نصل الى مرحلة الانبثاق الحقيقي لنظرية التأويل بالاعتماد على كل ما عرض

بشأنها من رؤى متباينة تبعا لتباين الفلسفات التي إستند اليها المنظرون الذين ذكرناهم، فاننا نجد ان مرحلة الستينيات من القرن الماضي تعد الانطلاقة الحقيقية التي تسمّى (المابعد حداثية) تبعا لمقتضيات الحاجة لذلك،من حيث غبن حق القارئ طيلة المسيرة الادبية عبر القرون الطويلة. إذ فيها تبلورت كل من نظريتي التأويل والقراءة معا، بل ان نظرية القراءة اتكأت كليا على التأويل وتركزت مفاهيمها التي جاء بها منظورها امثال روبرت ياوس وآيزر على مفاهيم منظري التأويل ولاسيما (هيدجر، وغادامير، وهوسيرل). وقد " عاد الاهتمام بنظرية التأويل في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي مع ظهور الاهتمام الفلسفي بقضايا المعنى واللغة؛ ومع التفات النقد الادبي الى مفهوم العمل الادبي على انه مادة لغوية؛ وان الهدف الأساسي للنقد هو تأويل المعاني اللفظية وعلاقتها. وتمحورت قضاياها بشأن امكانية تحديد المعنى وثباته؛ أو تغيره وموضوعية التأويل أو ذاتية الفهم واجراءاته؛ وقضية التحيز والتجرد "[21].إنّ الأمر عند النقاد الجدد لم ينطلق من فراغ،وانما اتكأ على أساس الفهم للنظريات التي جاء بها السابقون،ولكن الاختلاف يكمن في ان نظرية التأويل والهيرمنيوطيقا لم تعد كما في السابق غارقة في المنظار الفلسفي والتنوعات والارهاصات الثقافية المتعددة،بل تحولت الى العمل الفعلي الذي يقع تحت كنف علم تفسير النصوص، أو نظرية التفسير.[22]. على الرغم من تحفظنا على تسمية التفسير لكونه يرصد الظواهر السطحي بالاستناد الى الآليات العلمية، على العكس من التأويل الذي ينفذ الى أعماق النص ويستخرج المستور المتخفي؛ فمقولات (ديلثي) كانت بمثابة الاشارة الموحية التي استدعت التفكير فيها لدى كثير من المفكرين في هذا المجال. إذ نجد ان دونالد هيرش، وإميليو بتي، وبول ريكور قد وضعوا آراءهم في زاوية واهملوا الزوايا الأخرى.

إنّ تركيز ديلثي على ان المعنى ثابت لا يتغير عبر الزمان؛ وان التأويل يجب ان ينطلق لفهم النص من زاوية ماقصده المؤلف، لم يرض (هيرش)،وعلى ذلك أوجد الاخير له مخرجا؛ فقد ميّز بين اللفظ المؤدي الى المعنى المحدد وبين الاهمية، وذلك من حيث ان المعنى اللفظي متجذر ثابت لا يمكن تفسيره مهما تقدم الزمان، إلاّ ان الاهمية هي التي تعطي النص شفراته الجديدة بسبب تغيّرها وتعطيه دفعة حيوية تجعله مقبولا من قبل القراء.[23].وقد توصل هيرش الى هذه النتيجة بتفريقه بين المعنى والمغزى، والمعنى يندرج مع الثبات الذي أقرّه ديلثي بينما المغزى يندرج مع الاهمية التي اطلقها هيرش، فهو يرى " ان مغزى النص الادبي قد

يختلف ولكن معناه ثابت... ان الثابت هو المعنى الذي يمكن الوصول اليه من خلال تحليل النص، أما المتغير فهو المغزى. ان المغزى يقوم على انواع العلاقة بين النص والقارئ، أما المعنى فهو قائم في العمل نفسه، وحين نزعم ان معنى النص قد تغيّر بالنسبة لمؤلفه فاننا نقصد المغزى على أساس ان المؤلف في هذه الحالة تحوّل الى قارئ ومن ثم تغيرت علاقته بالنص " [24].

هذه النظرة نجدها قد تبلورت كذلك عند (بول ريكور) الذي تعامل مع الرموز، كونها تفسر بطريقتين؛ ولكنها تصبّ في فكرة هيرش نفسها؛ من حيث سطحية المعنى وثباته من جهة وعمقه وخفائه من جهة أخرى؛ فالطريقة الأولى التي ذكرها ريكور " هي التعامل مع الرمز باعتباره نافذة تطل منها على عالم من المعنى والرمز في هذه الحالة وسيط شفاف ينم عما وراءه. هذه الطريقة يمثلها لوتمان؛ والطريقة الثانية يمثلها كل من فرويد وماركس ونيتشه، وهي التعامل مع الرمز باعتباره حقيقة زائفة لا يجب الوثوق بها، بل يجب ازالتها وصولا الى المعنى المختبئ وراءها " [25].

وفي خضم هذه الاتجاه الذي يقرّ بوجود معنى لفظي ثابت مع قدرة تحركه لاعطاء معنى آخر، فان الاتجاه الآخر لا يؤمن بمشروعية الثبات بقدر مايؤمن بالتطور المنبجس من التزامنية، وهو ما نجده في فكر كلّ من هيدجر وغادامير والتي نظنها الانبثاق الحقيقي لتأسيس نظرية التأويل التي اعتمد عليها النقاد وطبقها التأويليون على النصوص مع وجود مجموعة من التحفظات، وهي تقضي على أساس التفاعل الحواري المتواصل بين القارئ والنص لاستجلاء المضامين المخبوءة الدفينة بعد مراعاة الفهم التاريخي والمسافة الزمنية والمعنى المتولد باخذ طابع النسبية لكونه يتبدل بتعدد القراءات والقراء بحسب التزامنية الآنية والمكانية، ومعنى ذلك ان آلية التأويل تعمل على عدم هدر جانبين مهمين:الأول الشكلي المتأسس عبر اللغة؛ والثاني وجودي متحقق عبر قدرة القارئ لفهم مقصدية المؤلف من خلال النص.

وعلى خلفية هذا التبلور وتأسيس نظرية متكاملة للتأويل ونتيجة للانقلاب على الحداثة وماجاءت به من معطيات قوّضت المؤلف واماتته مثلما هي الحال بالنسبة للقارئ، اصبحت الحاجة ملحة الى مداركة الموقف عن طريق تأسيس نظرية تنتشل القارئ من محنته بعد طرده من فضاء التعامل مع النص لحقب زمنية طويلة،وقد ابصرت النظرية الادبية ولادة نظرية التلقي التي تخندقت في ميدان الاهتمام بالقارئ بوصفه المحور الأول لانتاج المعنى؛ على الرغم

من انشطارها الى قسمين عند آيزر وياوس.هذه النظرية استندت الى العمق الفلسفي الموغل وصولا الى حيث هيدجر، وغادامير، وانكاردن، وهوسيرل وغيرهم. وهو الأساس الفلسفي الذي ولدت في رحمه نظرية التأويل، وهذا يعني ان كلتا النظريتين ذو جذور موحدة؛ مع مراعاة قدم التأويل وقفزاته النوعية عبر التاريخ الممتد من افلاطون الى مرحلة تأسيس نظرية التلقي في أواخر الستينيات.وعليه فإن اتكاء نظرية التلقي على المرتكزات التأويلية هي كفيلة بعد جذور نظرية التأويل مقترنة بنظرية التلقي؛ لان نظرية التلقي تبني اسسها ومشروعيتها بالمحاكاة لتلك الجذور التي ذكرناها آنفا.

ولكي نوضح أكثر صلة الترابط بين نظرية التلقي والتأويل ينبغي علينا التصريح باهم منظرين لنظرية التلقي وهما (روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر)؛ وذلك من حيث اعتمادهما على المبادئ التأويلية التي جاء بها شليرماخر، وهيدجر، وغادامير، وهوسيرل وغيرهم. فهما " لا يخفيان الارتباطات الفلسفية لنظريتهم "[26]. إذ نجد ان نظرية روبرت ياوس التي اطلق عليها (نظرية التلقي والتقبل) قد اتكأت في جوهرها على الفلسفة التأويلية التي جاء بها غادامير ولاسيما فيما يتعلق باللحظات الثلاث المهمة وهي الفهم والتفسير والتطبيق، واكد على ان العملية التأويلية يجب ان لا تنطلق إلاّ من خلال هذه المفاهيم بوصفها الدعائم الضرورية لتحقيق فعل اكتشاف مخبوءات النص، كما ان التقارب من الفهم الغاداميري يتضح من خلال تأكيد ياوس على دور القارئ احادي الجانب في عملية التلقي،فهو المتسيّد الوحيد الذي يبني تأويلاته بعد محاورة النص. وهذا هو الافق المفتوح الذي ذكره غادامير في كتابه (الحقيقة والمنهج) الذي دعا فيه الى التفريق بين الحقيقة والمنهج، كما ان مقولاته في التاريخ والأفق والسؤال استثمرها ياوس على نحو كبير وطوّر بذلك نظريته في التأويل الادبي.فقد جعل الحوار مفتوحا بين الحاضر والماضي، وجعل التأويل مؤثرا في السلسلة التاريخية لتجسيد المعنى وتبلوره. فضلا عن ان مبدأ الحوار الفعّال بين القارئ والنص الذي ركز عليه غادامير تبناه ياوس واطلق على اثره مصطلح الحوارية الذي هو صميم التفاعل الحيوي بين النص وبين أفق الماضي من جهة، وأفق الحياة والافق الجمالي من جهة أخرى. أي ان النص في ضوء الحوارية التي يبغيها يكون مركزها النص ويكون التأويل الاجرائية التي تتحقق بموجبها الحوارية.[27].

أمّا نظرية (التأثير والاتصال) التي اقترنت بآيرز فلم تخرج هي الآخر من التبعية

الفلسفية المقترنة بنظرية التأويل، ففي " الوقت الذي اعتمد فيه ياوس في بادئ الامر على علم التفسير (الهيرمنيوطيقا) وكان خاضعا بصفة خاصة لتأثير هانز جورج جادامر كانت الظواهرية (الفينومينولوجيا) هي المؤثر الاكبر في آيزر. وقد كان مهما بصفة خاصة في هذا الصدد عمل رومان انجاردن الذي تبنى منه آيزر نموذجه الاساسي كما تبنى عددا من المفاهيم الاساسية " [28].

وليست الظاهراتية وحدها التي اعتمد عليها،وانما ماجاءت به مدرسة (الجشتالت) من مفاهيم تخدم ميدان نظريته. فالمفاهيم التي جاء بها آيزر في مجالي التنظير والتحليل هي المفاهيم نفسها التي اتكأت عليها الظاهراتية، فضلا عن الاطار المنهجي والمحددات والاشتراطات والرؤيا.

ويمكن ارجاع السبب الأهم في هذه العلاقة الى كون الظاهراتية جاءت كردة فعل عنيفة على طغيان العلوم التجريبية، والفلسفية، والعقلية التي حوّلت الفنون الى علوم تجريبية تحلل وتقيم على وفق آليات منهجية محددة مرتبطة بالعلوم الطبيعية،وان نظرية التلقي هي كذلك جاءت كردة فعل على الحداثة التي اقترنت بالبنيوية التي حولت الاهتمام بالنص المغلق واصدارها قانون موت المؤلف والقاريء معا. كون القارئ يتلقى ما موجود في النص من معان من دون بيان رأيه فيها؛ فالقراءة البنيوية تعمل على وصف النظام اعتمادا على البيئة اللغوية التي تخلق الانساق المتكررة داخل النص الأدبي، في حين ان نظرية التلقي تقوم بوصف النظام اعتمادا على فاعلية التلقي واجراءات القراءة التي تخلق المعنى الأدبي.كذلك فإن التقارب بين نظرية التلقي والظاهراتية يكمن في كون الأخيرة تؤكد على الذات الواعية في تفسير الماهية، والحال نفسها عند الاولى من حيث تأكيدها على وعي القارئ في خلق المعنى الأدبي.

كما ان القصدية التي تشهرها الظاهراتية وهي المتحققة في النص يقابلها إسناد تقرير المعنى الى القارئ في نظرية التلقي؛ فالظاهرة الأدبية هي ما تتشكل في مجرى الوعي ويتفاعل معها الوعي.

وعلى هامش ذلك فان آيزر قرر بان القارئ لا ينحصر اداؤه ودوره في عملية تلقي المعنى الأدبي أو في الكشف عنه كما هي الحال عند رومان انكاردن، بل يجب ان يتفاعل مع النص ومتى ماحصل عدم توافق بينهما عبر الفجوات والفراغات المتحققة في النص تتحقق

عندئذ عملية الاتصال؛ فالفجوة أو الفراغ أو المسافة الجمالية الموجودة في النص هي التي تجعل عملية الاتصال والتفاعل والممارسة التأويلية ممكنة، الى جانب الظاهراتية فإن مفاهيم مدرسة (الجشتالت) كانت مؤثرة في نظرية آيزر،من حيث تبنيها فكرة الكل على حساب الجزء،وان الانطلاق يجب ان يبتدأ من الكل وينتهي بالجزء،وان فهم الجزء يجب ان يكون ضمن الكل، لذلك نجد ان العمل الأدبي بمفهوم النظرية وحدة متكاملة لا يفسرها مجموع اجزائها،وانما كلها الأكبر، هذه النظرية هي نفسها عند الظاهراتية التي ترى ان العمل الأدبي وحدة عضوية كاملة.[29].

وعلى هامش هذا التقاطب والتجاذبات والارتباطات التي زادت اللحمة بين نظريتي التأويل والتلقي من حيث اعتمادها على القارئ وتعويلهما عليه؛ على الرغم من الاختلافات الطفيفة في مسار استخراج المعنى وتبنيه، تبلورت لدينا انطباعات خاصة بشأن قيمة القارئ ومدى فاعليته في قراءة نص ما، من حيث ان هناك تأويل يكشف لنا مقاصد المؤلف بحسب فكرة ديلثي وماتبناها هيرش مع مراعاة بعض التطوّر، وتأويل يتحمل مقاصد متعددة جرّاء التفاعل الحواري بين القارئ والنص. أي نسبة المعنى المستخرج بحسب قدرة القارئ وفهمه للتاريخية والمسافة الزمنية المتحققة. وهذا هو مشروع فكر هيدجر، وغادامير، وآيزر، وياوس.

هذا الاضطراب في المفاهيم مثّل جدلا واضحا للعيان،وتأسيسا على ماذكرناه قال عمر كوش: " وقد شكل الجدل الموضوعي / الذاتي الشكل المحدد الذي يبرز فيه هذا الخيار في الدراسات الادبية والذي ترتهن اليه النظريات التي تؤكد وجود معنى صحيح واحد فقط في اي نص. في حين يؤكد رأي آخر وجود الكثير من المعاني بقدر كثرة القرّاء والقراءات ويقابل هذان الموقفان وجهتي نظر.الاولى تطرح الجانب المنطقي للمعنى والثانية تطرح الجانب التاريخاني له. حيث يؤكد الجانب الأول ان المعنى موضوع مثالي ميتافيزيقي يمكن لمختلف الافراد في مختلف الازمان التعرف عليه أو إعادة التعرف عليه، بينما يحدد الجانب الثاني ان المعنى حدث تاريخي يحدده السياق الذي حدث فيه ويحدده كذلك الموقف التاريخي لمؤوله. "[30].

وعلى ذلك تتضح لدينا الصورة بان كلا النظريتين تلجآن الى الغور في اعماق التاريخ لمعرفة المزيد عن مصطلحات النص المقروء ودلالاته. أي ارتباط وثيق بين الماضي والحاضر. إذ لا يمكن ان يكون هناك تأويل للحاضر إلاّ في ضوء اللجوء الى الماضي، فهي عودة - كما التزم بها ياوس - الى إرث التاريخ الأدبي بعد ان أُهمل بسبب الدراسات النفسية، والاجتماعية،

والفلسفية. لهذا يقول روبرت هولب: " على النقيض من رواد نظرية التلقي الذين كانت همومهم في الأساس فلسفية، أو نفسية، أو اجتماعية يرجع اهتمام هانز روبرت ياوس بمسائل التلقي الى اشتغاله بالعلاقة بين الادب والتاريخ وهو غالبا ما يركز على الخصوص في عمله النظري المبكر على السمعة السيئة التي اصابت تاريخ الادب وعلى وجوه العلاج لهذا الوضع. " [31].

لذلك فإن النص وعاء مليء بالمرجعيات المتعددة لا يمكن الوصول اليها جميعها في قراءة واحدة وبقارئ واحد، وانما يحتاج الى استمرارية متواصلة في النظرة الفاحصة لاصطياد الدلالات المموهة الضاربة في عمق التاريخ والمتداخلة ضمن برنامج التعالق النصي (التناص).

هذه المرجعيات ليست بينها ضوابط تحدها بقدر ما هي متفرقة في النص وتحتاج الى من يتمكن من تفكيكها واعادة تركيبها لاستخلاص الجوهر الدلالي؛ مع بقاء أشياء أخرى مجهولة يكتشفها القارئ الذي يأتي بعده وبعده.وهكذا.

المحور الثاني: ستراتيجية التأويل والتلقي

لكي نبين من هو صاحب الحق في دراسة النصوص؛ وكيف تحدث عملية التفاعل المتبادلة؛ يمكن بيان ماهية القارئ في نطاق النظريتين، ثم بيان مدى التفاعل بينه وبين والنص.وهذا ما يمثل الستراتيجية؛ وذلك كالآتي:

أولا: القارئ

من هو القارئ (المؤول)؟

من المؤكد اننا لا نقصد هنا القارئ العادي الذي يتعامل مع النصوص بحيادية مطلقة جرّاء ماتمليه عليه من دلالات ويصفق لها من دون دراية، بل نقصد القارئ (المؤول) الذي يتفرس في النصوص ويحاورها ويستنبط دلالات مغايرة للمرجعيات التي يريدها النص؛ في ضوء قدراته الثقافية وامكاناته التحليلية، وبما اننا نتحرك ضمن النظريتين معا. فإن القارئ (المؤول) يختلف في النظريتين من حيث اختلاف فكره المطلق ورؤيته،فالقارئ ضمن نظرية التلقي مسموح له بالتجول في النص وانتاجه مجددا من دون الاستناد الى ما ضمّن فيه من دلالات صريحة أو ضمنية. أي انه انتاج متكون نتيجة مايجيش في وعيه من فكر تجاهه؛ وليس

اشعاع مستقطب منه؛ على الرغم من ان هذه الفكرة تغيّرت نوعا ما مع بقاء جوهر الحياد، بتعدد القرّاء الذين تم ابتكارهم من النقاد،فهناك على سبيل المثال القارئ المحسوس " الذي يتمتع باستقلاله الخاص ويوجد منفصلا عن النص ويقوم بتحقيقه عنوة. أي بنقله عمليا من حالة الكمون الى حالة النشاط؛ أو من الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل. ونظرا لما يقوم به من دور حيوي كذات مستقلة وفاعلة فهو يثير اشكالات ثقافية متعددة مثل عدم خضوعه للشروط نفسها التي خضع لها الكاتب؛ ومثل كونه غير ملزم بتبني الرؤية نفسها؛ أو الاحكام نفسها وكون النص لا يمثل بالنسبة إليه سلطة مطلقة ينبغي التعامل معها في كل قراءة بالطريقة نفسها، وهذا القارئ هو الذي يعتد به ياوس " (32).هذا القارئ اذن يعبث في النص ويستجلي منه انطباعات خاصة يفرزها نهاية بمرجعيات قد تكون بعيدة عن مرامي النص الاصلي. عندها تتحول القراءة الى فعل الحدس غير المتكىء على مرتكزات، ومن ثمة يدخل النص قيد الانغلاق.

ولكي نقيّد قولنا باثبات آخر على القارئ ضمن نظرية التلقي وكيف هو شكله،نشير الى ان آيزر قد تبنى هذا المفهوم،فهو يرى ان القارئ غير مقيد باخراج معاني النص المخبوءة وليست مهمته أساسا،وانما عمله ينحسر في زاوية مدى تأثره به وماهي الانطباعات التي تكونت على اثرها، لان النص كعمل ابداعي يتضمن دائما نصا آخر وهذا النص المفترض هو من مسؤولية القارئ باخراجه الى حيز الوجود عن طريق التبادل التأثري مابينه وبين النص. هذا الذي أشار اليه (آيزر) من دور محدد للقارئ يندرج تحت التقسيم الذي أوجده للادب. عندما قسمه على قسمين أومايسميه هو قطبين: الأول القطب الفني الذي يخص النص المبدع من المؤلف؛ وماهي مدلولاته التي بثها فيه، والثاني: القطب الجمالي الذي يقع على عاتق القارئ عبر ماينتجه. وعلى خلفية هذين القطبين فإن الانتاج الأدبي المتكوّن لا يتطابق مع ما أراده المؤلف ولا مع ماقصده القارئ، بل هو ناتج التفاعل المتبادل بين الاثنين لانتاج نص آخر يحمل مضامين ليست نهاية. [33].وهذا يعني ان النص الذي يبدعه المؤلف لا يمكن ان يكون نصا بالمفهوم الستراتيجي؛ لانه نص يقع في حدود ماهو فني وان اكتماله مرهون بقراءة القارئ من خلال الوقوف على ثغراته وملء الثغرات المستبانة والمخفية، وباتحاد الخطوتين يتشكل النص بهيئة انتاج جديد مع عدم التسليم به كونه الشكل النهائي.لان النص مهما انتج فإنه يبقى فضاء مفتوحا ذا ابعاد غير متناهية، والقراء بتعددهم وبتعدد الازمنة والأمكنة يجدون فيه

متعة ولذة أخرى ومضامين جديدة. وهلم جرا.

أمّا القارىء المحسوب على نظرية التأويل فهو ان كان متفقا مع القارىء السابق في مضامين وانطلاقات عدّة،إلاّ انه يختلف عنه بكونه لا يخضع كليا لما جاء به النص من دلالات ومدى ارتباط النص بجوانبه التاريخية الخارجية ولا يسمح لنفسه في الوقت نفسه ان تطلق العنان لخيالاتها البعيدة وتدخل في حيز الاهواء والاشتهائات وتبتعد بذلك عن جوهر الموضوع؛ بقدر ما يسمح لها باحداث التفاعل، فالنص لا يكتبه المؤلف إلاّ ويقصد من ورائه شيئا ما سوى أكان ذلك بوعي وقصدية حتمية، كما يؤكد على ذلك هوسيرل،أو من دون وعي مما يستوجب ذلك على المؤول اصطياد الدلالات المتخفية عبر ملء الفجوات والفراغات للوصول الى فهم مشترك مع المؤلف.

ويتحقق فهم مقصدية المؤلف عبر الاشتغال بالتأويل اللغوي؛ إذ ان النص الابداعي شحنة من الاساليب الجمالية تتخفى وراءها جملة المقاصد وتجعل أفق الانتظار سمة تلازم المؤول وهو يقرأها، وعبر هذه الاساليب تتكشف المعجمية اللغوية الخاصة بالمؤلف للمؤول ويؤسسها عليها فهمه للمقصدية.هذا الانطلاق كفيل بحصر عمل المؤول بكشف الاشارات حتى وان كانت بسيطة ومنها تنطلق رؤيته الى ابعد من ذلك لتأسيس مفاهيم ودلالات جديدة.لذا نجد ان التأويل اللغوي النحوي له فضل مهم على المؤول والعملية التأويلية برمتها من حيث " انه يقي الشارح من السقوط في التخمين وولوج متاهات الافتراض؛ لان له آليات اسلوبية بين يديه هي بمثابة قرائن الطريق الحجرية التي تهدي المسافر سواء السبيل "[34].

هذا الاشتغال اللغوي الذي يبين امكانات المؤلف ومقصدياته ليست هي الاصل في تشكيل الانطباع التأويلي لدى المؤول وهي فكرة جاء بها ديلثي عندما أكد ان المعنى ثابت لا يتغير وينكشف عن طريق معرفة القصد اللفظي للمؤلف؛ بل هي الجوهرة التي تفتح أمامه مشروع التفاعل مع النص عبر محاورته ومتابعة مافيه من دلالات مخبوءة وتشكيل انتاج جديد بحسب التطورات التي اختزلت في فهمه آنيا، وهذا ما أكده غادامير جملة وتفصيلا عندما ركز على التزامنية الآنية في تشكيل المفاهيم لدى المؤول بالاعتماد على الخلفيات؛ فهو يقول: " إن المؤول لا يحاور النص أو يسأله وهو خالي الذهن؛ انما يمتلك افقا ووعيا وفكرا وما يملكه بشكل من قبليات وخلفيات تضع مجموعة من الاحكام والقناعات والمعلومات والتوقعات والتطلعات المسبقة وهي جميعا تحدد اسئلة للنص وبدونها لا يحصل الفهم ولا يجدر السؤال

والحوار " [35].

وإذا ما جمعنا بين القصد اللفظي والآني في تشكيل الانتاج الجديد،فاننا نجد ان ذلك هـو مـاصرّح به هيرش عندما ركـز عـلى القـصد اللفظـي بـالاعتماد عـلى مقولـة ديلثـي بثبـات المعنـى وعـلى الاهميـة التاريخية التي تبقى في حالة تغيير مستمر ولا تقبل التجديد. وهذا ما أشرنا اليه آنفـا.وعليـه يجـب عـلى القارئ (المؤول) الجمع بين الاثنين لتحصل عملية الفهم، أي انها عملية تتجاوز النص والمؤلف معا وتجعل الطريق سالكا للقارئ وحده.إذ " ليست معرفة النص وآلياته هي غاية القراءة، بـل ان غايتهـا هـي فـتح المسار الاتصالي بين الوعي واللاوعي؛ حتى تحقق القراءة وظيفتها العلاجية وبهذا التحول يـسقط المؤلـف وقصده وتسقط كذلك وحدة النص ويحل القارئ محل الجميع " [36].

وعلى أساس أهمية القارئ المؤول في انتاج النصوص واكسابها شحنات جماليـة ودلاليـة مـصنوعة راح النقاد يمجّدون هذا الذي يمارس الخلق الابداعي من زاويـة التجديـد وانفتـاح أفـق التـصور المـستمر ويسبغون عليه أوصافا اصبحت فيما بعد اسماء واقعة تميز بعضهم من بعض ويمكن تقـسيم " القـراء الى صنفين كبيرين: القارئ المفترض والقارئ الحقيقي " [37].

أ-القارئ المفترض

وهو القارئ الذي يكون المرآة العاكسة للناقد المتمرس الذي يـستعين بـه لـشرح الـنص وتفـسيره وبيان مقتضياته الدلالية.ويجب ان يكون قادرا على اعطاء ملامح جديدة للنص - عـلى درجـة عاليـة مـن الشمولية والاتساع - واستثمار ما يمكن استثماره من معطيات متعددة تفيده في انتاجيـة متجـددة، وهـو بذلك يعد الانموذج الذي يجب الاحتذاء به.

وقد جاءت تحت هذا المسمّى تسميات جديدة لا تخرج عن المفهـوم العـام لـه بـاختلاف النقـاد ورؤاهم الفكرية والفلسفية فهناك (المروي له) الذي يرجع الى (جيرالد بـرنس) وعملـه يتمثـل بمـساعدتنا على تحليل بنية النص من الداخل كما لو كان الراوي أو أحد أشخاص العمل الفني، وهو بذلك يعد حلقة وصل رابطة بين المؤلف والقـارئ، وهنـاك القـارئ المـستهدف، أو المقـصود، وجمهـور المؤلـف، والقـارئ المضمر عند آيزر، والقارئ المثالي عند ستانلي فيش وجوناثان كولر. [38].

وطوّر آيزر مفهوم القارئ المضمر (الضمني) واعطـاه ميـزة الفاعليـة بعـد ان كـان في نظر رومان انكاردن ذو احادية مستقبلة لا فاعلة؛ فآيزر يقول: " ان جذور القـارئ الـضمني

مغروسة بصورة راسخة في بنية النص "[39]. أي ان وجوده محض تجريد غير فعّال، مهمته تنحصر في تلقي موجهات النص والسير في دروبها ومدى امكانية الانتاج والتأثير فيه محدودة لا ترقى الى ماهو معلن ومفصح عنه،ولكنه على الرغم من هذه المحدودية والسعة يسمح له باحداث الفاعلية المتبادلة بينه وبين النص وهو مع ذلك يقبع في زاوية المفترض مسبقا ولاجدوى من تغيير هذه الحقيقة.

أما القارئ النموذجي أو المثالي عند فيش فهو " مقولة ذهنية تنشأ بناء على تحديد الوظيفة المرتقبة في كيفية أو مدى الاستجابة لمقتضيات النص وبناء على تصور القدرات المعرفية للتعامل مع جميع ممكناته، والقارئ المثالي أما ان ينشأ في ذهن الكاتب ويكون مصاحبا لوعيه فيضمنه بنية نصه ويسمى القارئ الضمني،واما ان ينشأ في ذهن الناقد أو المنظر الذي يحدد مواصفاته فيسمى القارئ الافتراضي "[40].

إنّ كلا القارئين (الضمني) عند آيزر و(المثالي) عند فيش واقعان تحت وطأة سلطة النص؛ إلاّ انهما يتمتعان بقدر من التفاعلية المتبادلة مع النص، وقد أوجد هذا المخرج عبر التفاعلية وتخليصها من ورطة الاحادية عند آيزر عندما ركز على الاعراف والقواعد،فهو يرى بانه ما دامت الاعراف والقواعد لا ترتبط بشخص ما،ولا تكون مستقرة في كلية النص ولا في كلية القارئ. فان ذلك يعني انها تنشأ نتيجة التفاعل الحواري المتبادل بين الاثنين معا.لذلك فهو يقدم قارءه وقارىء فيش على انهما المؤهلان لقراءة النص.[41]. كما ان امبرتوايكو يضعنا أمام تسمية أخرى للقارئ يطلق عليها أسم القارئ المتعاون أو المشارك ودوره يكمن بتنشيط " النص بجبر فراغاته واستخلاص مقولاته واستثمار مافعل الكاتب الذي هيأه للمصير التأويلي باعداد آلياته وبحسب حساب القارئ المفترض الذي سيقوم بتشغيلها فجعل منه محفلا نصيا محايثا لا يمكن تجاهله، أو الاستغناء عنه، بل ولا تقوم للنص قائمة بدونه "[42].

وفي ضوء ماتقدم وعلى وفق تعدد القرّاء المفترضين الذين جاءت تسميتهم مختلفة؛ فإن حدود القارئ المفترض لم تبق مقيدة باستقبال مكنونات النص ومايحدث فيه من تأثير؛ بقدر تفاعله هو معه على نحو منسجم لانتاج نص آخر وآخر.

ب- القارئ الحقيقي

هذا القارئ يختلف عن الأول المفترض من حيث كونه قارئا حقيقيا لا مخترعا مسبقا من الكاتب أو الناقد للعمل في النص حسبما يريدانه فهو " الشخص الذي يشتري النص

ويقرؤه، ومع هذا القارئ يصبح الانسان الحقيقي مجالا جديدا للنقد الادبي، وهكذا تبدأ حدود النص وبنيته بالانهيار. إذ يخرج النص والنقد معا الى فضاء الثقافة عامة: الفكر، والتاريخ، والمجتمع، والانثروبولوجيا، وعلم النفس وغيرها؛ ومع انفتاح النقد على المجال الثقافي يصعب تحديده وعزله عن غيره كتخصص مغلق " [43].وفي ظل هذين القارئين المفترض والحقيقي هناك شروط عامة يجب توافرها لدى أي قارئ حاذق متمرس منها " ان يكون عارفا بالمكونات الادبية التي تحيل عليها الثقافات المتعاقبة؛ وان يكون ملما بمميزات الاجناس الادبية وتفرعاتها، وله رصيد كاف من النماذج والبيانات النصية والمقوية لمهاراته الحدسية في مواجهة اكراهات الخطاب الأدبي ومراوغاته وبخاصة في منطق الوصل والفصل الذي يحرز بامكانيات الجمع المتناسق بين الاضداد التي تحضر كثيرا في الادب المعاصر " [44].

وعليه فإن أهمية القراءة المتعمقة التأويلية عبر تفاعل القارئ مع النص في تأثير وتأثر تكمن في خدمة الثقافة العامة لا النص والفرد؛ لانها تقدم تأويلات جديدة تحاول النظر الى المعطيات المختلفة الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية من زوايا مختلفة، فهي بذلك ضرورية لمعرفة اغوار الماورائية وجعلها واقعية وتقديمها الى المتلقين عبر معرفة المعنى الذي يرى وليم راي ان تحديده يقوم على أساس الاعتماد " على الخبرة السابقة والاعراف التي يتعلمها المرء " [45] وقد قسم ذلك على لحظات ثلاث وهي:

1. لحظة التلقي الذوقي: وفيها يستشعر القارئ جماليات النص، وهي محاولة لتذوق النص في كليته شكلا ومعنى.
2. لحظة التأويل الاسترجاعي: وفيها يتم استجلاء المعنى انطلاقا من المبنى.
3. لحظة الفهم والقراءة التاريخية: والتي تعيد بناء أفق الاستشراف لدى القارئ.[46].

وبشيء من التوضيح السريع يتوجب علينا الوقوف على كل واحدة منها بتأن لمعرفة المزيد المفضي الى اتضاح المستور.

1. لحظة التلقي الذوقي

بتعامل القارئ مع النص تتحدد مجموعة من الأبعاد - بشأن كيفية الاشتغال التأويلي - تعمل على خلق استنطاق كامل للنص بالتفاعل المثري، فالابعاد التي ترسم في أفق القارئ تدفعه نحو تحليل النص الابداعي من حيث شكله الكلي العام بشقيه الشكلي والمضموني والتوصل الى ما ينبغي الوصول اليه.هذه الرؤية الفوقية الكلية تنطلق من الوقوف على المقدمة

المبثوثة في النص والتوغل في مطاويه؛ ثم الخروج بانتهاء؛ لان كل نص يحتوي على بداية ونهاية ومابينها مضمون متحرك. وليس هذا كل شيء، بقدر ما هناك مرحلة أشمل من الوقوف على الكلية الفوقية وهي تتمثل في التغلغل الجواني عبر اصطياد الفجوات المتنامية والمختبئة وراء التنميقات الاسلوبية وتلوينها بدلالات استشرافية جديدة؛ وان التعامل الأعمق يتوقف على الجماليات مع عدم نبذ العادي منها الذي يدخل في مصاف المألوف. هذه القراءة بالوقوف على الكلي العام والجزئي الخاص ومايصبّ في مجال المألوف والجمالي تدفعنا الى تأكيد حقيقة مفادها ان القراءة بفعلها هذا انما تعني وقوعها في ضربين هما قراءة المتعة واللذة؛ فقراءة المتعة تعمل على مجاراة المؤسسة الثقافية واملاءاتها؛ وقبول نظمها الجمالية السائدة وايديولوجيتها على العكس من (قراءة اللذة) التي تتمرد على ذلك الواقع وتحاول ايجاد صيغ جمالية لها تعاكس الصيغ المعهودة التي جاءت بها المؤسسة الثقافية، بل تعمل على دحضها اذا ماسنحت لها الفرصة. وبقدر هذه المخالفة تكون القراءة هنا أقرب الى التأويل والفهم [47]، وفي ضوء التمايز بين القراءتين المتعة واللذة وماتصوغانه من تصوّرات احداهما عامة متعارف عليها والأخرى خاصة مستحدثة، فان درجة الاهتمام بكليهما وعدم تغلب احداهما على الآخرى ضروري جدا؛ لاننا لا يمكن تجاهل الدلالات والاشارات المؤسساتية المتضحة في النص ونفيها في زاوية الاهمال؛ كونها القرائن الاولية التي يتستدل منها القارئ المؤول على المضامين البعيدة.واذا ماتم الاستناد الى ماجاءت به قراءة اللذة فان ذلك يعني سماحنا للقارئ العبث في النص وليّ معانيه المتعددة، فالقارئ المؤول ينطلق من الجمع بين القراءتين بفضل التأثير المتبادل ويستكشف لنا كل ماهو جديد بالاكتشاف. واذا ماحاول العبث في النص من طرف فرض نفسه عبر قراءة اللذة فان النص يصدّه ويرجعه الى حيث مشروعية التفاعل لتحصل عملية الانتاج الجديد.وهكذا في كل قراءة متكررة.

2. لحظة التأويل الاسترجاعي

إنّ قراءة النص لمرة واحدة لا تكفي بجعل المضامين مشرقة بابعاد تواصلية مقتدرة؛ وانما تجعل النص يتقمص صفة السكونية بسبب الدلالات السطحية التي تتلألأ علنا. لذلك يتطلب استخراج المعنى ديناميكية جديدة تتحقق بتعدد القراءات للسيطرة عليه، وهذا يتم - كما أشرنا آنفا - بوساطة القراءتين معا اللذة والمتعة؛ فالقارئ (المؤول) يصطدم وهو يتفحص النص بدلالات صريحة خاوية من المغازي العميقة وبين ثناياها تتولد فجوات وفراغات مرمّزة

تستميله وتسحبه الى عالمها لاخراجها الى النور؛ وبجمع الدلالاتين معا الصريحة والضمنية ينتظم أمامه تشكيل آخر موحّد مترابط تتناسق ملامحه الاسلوبية وتشع منه معان متولد مبتكرة بعد ان كانت الملامح الاسلوبية ملغزة في تشتتها.ويتم ذلك ضمن آلية الوقوف على الانزياحات الحاصلة في النص واستنطاقها للوصول الى المبتغى شبه النهائي؛ لان المعاني لا تتوقف عند خطوط معينة،وانما تتعداها الى المزيد على وفق القراءات والقراء المختلفين.وعليه فان اللحظة الاسترجاعية مهمة وحاسمة في صنع المعنى وتكوينه في ذهن القارئ الخاضع لتوجيهات الاديب وتصوراته. وذلك بسبب أفق الانتظار الذي ينشئ عن وعي تام من جانب الأديب، وعن غير وعي من جانب القارئ.

وهذا يعني ان تصورات الاديب حملت مسبقا صورة القارئ غير الواعي الذي سيدرس نصه ويؤوله والذي يستقبل ماهو معروض على أرض الواقع. وترجع فكرة استنباط المعنى عبر تقصي اسلوبية النص المحمل بالدلالات غير المفصح عنها لروبرت ياوس؛ ولاسيما بعد نقده فكرة وجود التأويل - الذي جاء بها ارسطو - في أي كلام حتى وان كان عاديا، فهو يرى ان اللغة المستعملة في النصوص الأدبية الابداعية تتحول عن مسارها السكوني باطلاق المعاني العمومية الى شيء مشحون بالمغايرات التي تناقض عمومية المعاني،كما ان الاتجاه السيميائي فرض نفسه على النصوص بما يحويه من علامات ورأى ان الكفاية النحوية في التأويل لا تجدي نفعا في اكتشاف مستجدات اكثر من الدلالات، بل يجب حشر كل العلامات السيميائية داخل هذه الكفاية من اجل تحقيق التبليغ المنشود، ومع ذلك فهو لا يجرد الكفاية النحوية من صلاحياتها واهمية ما تحدثه من تفعيل داخل النص، وهذا ما أشار إليه (امبرتو ايكو) الذي احتضن الاتجاه السيميائي.[48].

3. لحظة الفهم والقراءة التاريخية

بعد ان يؤسس المؤول على وفق لحظة التأويل الاسترجاعي المعنى شبه النهائي المتكون في ذهنه والمنبجس من النص على وفق الملامح الاسلوبية المتناسقة التي افضت الى ذلك،فان ذلك يدفعه الى الخوض في مضمار آخر يوجد فيه معنى ثان بعد المعنى الذي أوجده.فعمله يتلخص في تجاوز المعنى الأول والبحث عن معنى المعنى كما سمى ذلك الجرجاني.ولتحقيق معنى المعنى يجب عليه القيام بتنزيل معناه الأول المستخرج من النص بفضل مجازاته المتمركزة في الاسلوبية اللغوية بمنزل المعنى الثاني المتحقق عبر الفهم التاريخي. وباتحاد الاثنين معا تتولد

المعاني التي كانت خبيئة سابقا وتأخذ نشاطها الحيوي؛ واذا ماتم الفصل بينهما فان ذلك يعني موت عملية التأويل وعدم تحقيقها لمشروعيتها؛ فالنصوص في أساسها لا يمكن ان تكتب بمعزل عن قصدية المؤلف الذي بدوره يكون خاضعا للمعطيات البيئية، والاجتماعية، والتاريخية، وانما بوعي منه أو غير وعي ينزل نصه بمنزلة تحميله اشارات تاريخية،ولا يمكن اعتبار النص على هذا الأساس انه مجرد وثيقة تاريخية محضة،بقدر ما هو وثيقة تفاعلية؛لانه ينطلق في الوصول الى هذه المرحلة (الفهم التاريخي) من الاعتماد على البنية الاسلوبية التي انتجت المعاني.

وعلى ذلك فإن الاتكاء على المعنى المجازي المنبجس من التأويل اللغوي والكفاية النحوية المتأصلة بالوقوف على الانزياحات يدرج النص ضمن قائمة المدرسة البنيوية التي ترى ان حيوية النص تتحقق بانغلاقه على نفسه؛ وان الانصياع لاوامر المعاني التاريخية مجردة من ارتباطات أولية سابقة من النص يدرج النص ضمن سلسلة المدرسة الوضعية التي نادت بكون الادب وثيقة مرجعية تخضع لشروط التحليل الاجتماعي.لذلك فإن القراءة التأويلية آليتها تتمترس في بنية الربط بين المعنيين المتحققين لانتاج معنى المعنى الذي هو كفيل باخراج النص من دوامة المعنى الموحد المحصور في زاوية ما.

عملية الفهم هذه تتطلب لنجاحها شروطا أهمها ان تكون شاملة مستفضية متحركة في مجال النص كله لا جزء منه؛ باعتبار ان النص تأويليا يقع في ميدان الغموض ولا تنفك الغازه إلاّ بتنزيله ضمن سياقه التاريخي والاجتماعي.وقد كانت لآراء النقاد في توضيح هذه النقطة المهمة فوائد جمّة عملت على ارساء مفاهيم وقواعد متمايزة ومتضاربة للتأويل كما يقول (بول ريكور) فكانت، وديلثي، وهيدجر، وغادامير، وآيزر، وياوس انطلقوا من اغناء هذا الجانب من زوايا نظر فلسفية مختلفة وماتوصلوا اليه لا يمكن انكاره أو التسليم به مطلقا في الوقت نفسه [49].

إنّ عملية التأويل حسبما ذكر هي مختلفة من أمة لاخرى وفرد وآخر، حتى ان الفرد الواحد يختلف بقرائته التأويلية تبعا للظروف التي تحيطه به ساعة القراءة. وفي ضوء التوليف بين الاسترجاع والفهم يصبح التأويل كما يذكر محمد فتاح: " عملية تاريخية وتاريخانية بمعنى انه خاضع لاكراهات التاريخ ومستجيب لها وانه صانع للتاريخ ولثورته ومن يستعرض تاريخ التأويل القديم للعهدين بتياراته المختلفة والتأويل العربي الاسلامي باتجاهاته المختلفة

والتأويل الحديث بمنظوراته المتعددة يتبين له صحة هذه البديهية " [50].

ثانيا: النص والقارئ (علاقة تفاعل)

النصوص الأدبية بوصفها ابداعية معناها خروجها عن دائرة المألوف والسير في دروب غير المألوف. وذلك يتحقق بعد ان يستخرج المؤلف المبدع من ركام اللغة المخزون كفايته اللغوية المنتجة ويبثها في ثنايا ابداعه النصي بتمحورات اسلوبية تتمفصل فيها دلالات كثيرة تتطلب تفحصها وعرضها على القرّاء، وبما ان الدلالات متنوعة فهذا يعني ان النصوص مفتوحة لتأويلات تعمل على تحديد الدلالة السيادية فيها، أو القفز هنا وهناك لاخراج المزيد منها بحسب ظروف القراءة وامكانية القارئ المؤول.والتأويل على وفق النظريتين ماهو إلاّ فعالية لانتاج النص بعد خلق التفاعل التواصلي بين المؤول والنص؛ فالدلالات تتمترس في وعي المؤلف الذي انتج نصه من جهة؛ وفي وعي القارئ المؤول من جهة أخرى. وباندماج الدلالات التابعة لكل منهما تحصل عملية انتاجية جديدة وان كانت غير نهائية لان المرجعيات لا تحدد بسهولة بقراءة واحدة أو مجموعة قراءات وانما تحتاج الى تتابع قرائي من مؤولين حذاق وبزمنية طويلة. وهذه الانتاجية تتضمن إنتاجية أخرى وأخرى وهكذا باستمرار.

ولدعم فكرتنا نجد ان آيزر قد ميز بين قطبين للادب يختلف احدهما عن الآخر وهو ما ذكرنا آنفا، وهما " القطب الفني وهو النص كما ابدعه المؤلف؛ والقطب الجمالي وهو التفعيل الذي ينتجه القارئ " [51]. وبتلاقي الاثنين معا تحدث الانتاجية النصية المشعة بالمرجعيات الدلالية شرط تمتع القارئ (المؤول) بخيالات متطورة تمكنه من الربط المنتج بين التلونات اللغوية.علما ان آيزر لايأبه بما هو كائن ومتكون وانما يعوّل على ما يحتمل ان يتكون وهذا هو من صميم عمل القارئ لديه. فهو يعطيه ميزة الغلبة، على العكس من المؤول في نظرية التأويل الذي لا ينكر قيمة ماهو متكون أو سيتكون؛ وان كانت هذه ليست نظرة آيزر القاطعة بالانكار بقدر ماهي مناورات للاشتغال على اكثر من احتمال لانتاج النص الجديد المغاير عن نص المؤلف ونص القارئ.فهو يرى ان قارءه الضمني يجب ان يدور في فلك النص لمعرفة الاشارات الاولية لكي ينطلق منها لبناء نصه الآخر، وهكذا بتعدد كل قراءة وقارئ، وعليه " فهذا القارئ الذي ينتظره النص وقد خصص له مكانة ودورا في بنيته الاصلية يهدف الى تحقيق غرضين مزدوجين ومتكاملين؛هما تحقيق النص وبناء معناه أو أحد معانيه وتحقيق

الذات وبناء كيانها. وهذا النشاط القرائي الذي ينفع فيه القارئ النص وينتفع به يتم من خلال تشغيل مجموعة من المحفزات التي تحرك عملية التلقي وتطلق ديناميتها المسترسلة "[52].

النص هو الذي يجعل القارئ (المؤول) يستميل إليه لمعرفة المزيد عنه، فهو يبعثر في وعيه قيمة الترابط بين الصور وجعل العلاقة بينها متباعدة متنافرة ليشد انتباه اليه؛ لكي يخرجه من حالة السكونية المستقبلية كما في عملية النقد العادية الى حالة الحركية التي تجعله قادرا على شحذ همته الخيالية لاعادة التوفيق بين كل المتباعدات والمتنافرات؛ لتشكيل الصور بهيئة مختلفة عن الصور المرسومة مسبقا؛ في الوقت الذي تظل صوره هي الأخرى مبهمة وتحتاج الى عملية أخرى لفهمها وانتاج صور أخرى في امكانات النص وانشغالاته [53].وقدرة النصوص في تأثيرها على القارئ تتمايز تبعا للايدلوجيات الفلسفية التي جاء بها النقاد؛ من حيث اعطاء النص هيبته في رسم ابعاد القارئ من جهة، واعطاء قيمة مطلقة للقارئ لتفتيت مكونات النص وتسجيل الانطباعات الخاصة به مثلما تتجسد الرؤية في خياله من جهة أخرى. فضلا عن عملية المزاوجة والمواءمة بين معطيات الاثنين معا (النص-القارىء)؛ فرولان بارت الذي نادى بموت المؤلف نادى من جهة أخرى " بحياة القارئ وباحقيته في انتاج النص وفي اعادة كتابته؛ لان العلاقة عنده بين الكتابة والقراءة ليست علاقة ارسال واستقبال أو علاقة انتاج واستهلاك،وانما هي علاقة تشكلات وفق منطق خاص هو منطق السنن أو الشفرة النصية التي لا تلزم القراءة باتخاذ وجهة معينة، وانما تبني ملابسات دلالية تعطيها حق المبادرة والمثابرة وتسمح لها باقتحام منطقة الانتاج باعادة ترتيب انظمة الكتابة وتشغيلها لصنع معنى النص أو احد معانيه "[54].اذن نظرة بارت جاءت من جانب اسباغ الاهمية للنص وتجريد القارئ وتفريغه من خيالاته الخارجية التي تسمح له بتوظيفها نظريتا التأويل والتلقي، فمهمته تنحصر باعادة ترتيب النظام الكتابي وتشكيله للوصول الى أحد المعاني التي يريدها النص لا هو.

وعلى العكس من هذه النظرية النصية نجد في الجهة المقابلة تمردا واضحا على سلطة النص وهو تمرد تبناه الاتجاه التفكيكي الساعي " الى تفكيك النص من أجل اعادة بنائه؛ واعادة البناء هذه فعالية تنتج عن القراءة الابتكارية للنص المشروح فتفتح المجال للابداع القرائي كي يتفاعل مع النص "[55]، فالتفكيكيون اطلقوا خيالات القارئ في الساحة الادبية من دون ضابط أو تقيّد، بحيث تعمل على هواها لانتاج النص وتطويقه بمرجعيات دلالية مغايرة لما هو موجود داخل النص، فالقارئ يعمل على تفكيك بنى النص اللغوية واعادة

ترتيبها مرّة ثانية؛ لا بتصورات معطيات النص السابق، بل على وفق مايشتهيه خياله ويدفعه الى ذلك فكره.وهو بذلك يتسيّد العملية الابداعية ولا احد يستطيع مجاراته؛ لانه يقدم مرجعيات دلالية جديدة ويجعل فضاء النص مفتوحا الى ما لا نهاية.

اذن كل قراءة تفضي الى نتائج مغايرة وهكذا الى حدود لامتناهية. هذا السعي يهدف الى " هدم الاجماع السائد على دلالة النصوص لا ليستبدل بها دلالة جديدة، بل لتعرية الاجماع بشكل يوضح ان الصراع الداخلي في النص لا يسمح الجزم بمعنى ما، وانما يسمح بتعدد امكانات المعاني " [56].أما ما يخص المزاوجة وزيادة الامتشاج التواصلي التأثري بين الاثنين (النص - القارئ) فانها من مسؤولية نظريتي التأويل والتلقي اللتان تسعيان الى ابراز قيمة كل منهما مع تحقيق الاتصال مع المرجعية التاريخية الخارجية؛ على الرغم من اختلافهما من حيث البدء بالعملية والوقفات المسؤولة والمعتبرة في النص.وعلى هامش ما تقدم ينبغي علينا ان نشير الى ان زيادة التفاعل بين الاثنين.تأتي عن طريق مايتضمنه النص من مفاهيم تجعل القارئ يقف عندها ويتأمل فيها، ومن خلال فهمها ينتج انتاجه الآخر، وقد حدد آيزر ثلاثة مفاهيم هي " الفراغات، ومفهوم وجهة النظر الجوالة، ومفهوم المركب السلبي " [57].

ويمكن استعراض هذه المفاهيم كالآتي:

1. الفراغات

يرى آيزر ان النص مليء بالفراغات، والفجوات، والبياضات التي تدفع القارئ نحو الخوض في عالمها للكشف عن هويتها ووضعها ضمن قاعدة عامة تنطلق من رؤاه الكلية، وهذا يرجعنا الى القطبين اللذين وضعهما؛ وهما القطب الفني الخاص بالمؤلف؛ والقطب الجمالي الخاص بالقارئ.فالنص لا يقدم لنا حقيقة المعنى المنتهي الكامل بقدر مايقدم لنا مظاهر خطاطية أولية تعمل على انتاج الموضوع الجمالي له، فهي عملية تأثير متبادل لا يمكن انكارها [58]. من جهة أخرى يرى آيزر ان هناك بياضات تنصبّ في اتجاهين وهي تفترق بين " بياضات أصلية يغفلها النص ليستخلفه القارئ في ترميمها، وبين بياضات فصلية هي حاصل العلاقة بين المكتشف والمستكشف في النص أو مايسميه آيزر بالموضوعة والأفق،وهو المكان الفارغ من المعنى أو الخلفية المجردة من التلاؤم الموضوعاتي " [59].

2. وجهة النظر الجوّالة

مثلما أشرنا سابقا فإن النص لا يقدم لنا قيمه ومفاهيمه دفعة واحدة على نحو يسهل على القارىء ادراكها بقدر مايعيننا على تقديم اشارات أولية توصلنا الى انتاج الموضوع الجمالي. إذ لا يمكن ادراك العمل الادبي دفعة واحدة إلاّ على دفعات متتالية، وهذا يأتي كما يذكر آيزر عن طريق وجهة النظر الجوالة التي يعمل بها القارئ؛ فالنص على أساس كل نظرة من هذه يحتوي على مظاهر الموضوع. وبتجميع هذه المظاهر يتم التوصل الى التشكيل النهائي للفهم. كما ان لكل وجهة نظر من هذه لا تتطابق مع الأخرى اثناء مدة القراءة وبالاستمرارية بالتفحص وبالتجوال يتم استكمال مانبغي التوصل اليه.

2. المركب السلبي

تفطن آيزر الى ان القارئ وهو يمارس دوره في قراءة نص ما تتكون لديه في الذهن بوعي أو غير وعي صور جديدة هي من وحي التخيّل الذي يبتعد عن الادراك الحقيقي المراد بيانه ضمن اطار النص؛ فالصور المتخيلة هذه لا تخضع الى قواعد خاصة بقدر ما تجعل الفضاء مفتوحا أمامها مما يصعب الامساك أو تثبيت المدلول المتمخض عنها. وهذا ما يجعل النص الابداعي بنية جدلية تحتاج الى التأمل والاستبصار لاستخراج المتحقق وغير المتحقق جرّاء هذه الصورة المتخيلة التي تتشابك مع معطياته الداخلية المقصودة ربما [60].

وعود على بدء؛ وعلى هامش ما عُرض من سجالات وآراء متعددة بتعدد الوجهات الفلسفية والاجتماعية، والبيئية للنقاد يمكن تبني قول محمد مفتاح في هذا الصدد كخاتمة جامعة لكل ذلك فهو يقول: " مهما اختلفت التأويلات باختلاف الاديان والاجناس والامم والجماعات والافراد؛ فإن أصل نشأته وسيرورته واجرائه يرجع الى مقولتين: أولاهما غرابة المعنى عن القيم السائدة الثقافية والسياسية والفكرية، وثانيهما بث قيم جديدة بتأويل جديد. أي ارجاع الغرابة الى الألفة ودسّ الغرابة في الالفة " [61].

المحور الثالث: قراءة تأويلية في مسرحية المكفوف

بعد ان قرأنا نظريتي التأويل والتلقي في مهادهما النظري وما خرجنا منهما من تلوّن فكري متشعب لوّح لنا باتخاذ النظرة الفاحصة أداة للنظر في أي نص ديني مقدس، أو أدبي نريد تحليله، يمكن الدخول الى عالم التطبيق التأويلي من خلال الوقوف على نص مسرحي من

فصل واحد للكاتب (جبران خليل جبران)،وهو نص تطايرت في فضائه دلالاته الصريحة والضمنية معا وتشابكت ممتزجة في صيغ معقودة تخيّل للقارىء ذي الرؤية السطحية انه نص قائم على الصراع الانثوي في نفسية الكاتب على وفق الأزمة التي أفصحت عن نفسها عبر الحدث،أمّا القارىء المثقف بالثقافة التأويلية فإن استبصاره سيدفعه لاكتشاف ما هو مخبوء خلف كواليس التعمية،وعلى هامش ذلك سننطلق بالتحليل التأويلية ابتداء من العنوان حتى النهاية في اطار الجزئيات المكونة للفهم التأويلي، ثم التعريج على الكليات بحسب الدائرة التأويلية التي تقول: إنّ النص دائرة مغلقة؛ ويمكن الابتداء من جزئياته حتى كلياته والعكس كذلك.

وقبل ان نبيح لانفسنا الدخول في مكونات النص؛ ينبغي علينا الوقوف ولو بسرعة على عنوان المسرحية لبيان مدى علاقته مع النص.

(المكفوف) هو عنوان مسرحية مكونة من فصل واحد، وابتعادا عن اجترارنا السطحي سننطلق من الفهم التأويلي المؤكد على أفق التوقع وكسره،فأفق التوقع الخاص بالعنوان سيرغمنا على قبول حقيقة عامة؛ وهي ان شخصية المكفوف شخصية عاجزة عن القيام باشياء متعددة جسمية حركية أو روحية نفسية،لان المكفوف غير قادر على تفحص الطريق واخذ حريته على الحركة والمشي وما نحو ذلك،ومن الوجه النفسية فهو كاره للحياة بسبب عزلته في ظلامه وما من احد يجاريه أو يشاركه عالمه إلاّ المثيل له.ولكن هذا الأفق سرعان ما يتلاشى منذ قراءة المسرحية وتحديدا في الحوار الأول بين (المكفوف _ ديفيد) و(انّا).اذ يتكشف لنا الأمر بان المكفوف شاعر متفائل محبوب تشاركه (انّا) افعاله واحاسيسه،وهي ملازمة له طيلة المسرحية.وبعد التوغل اكثر في اعماق النص تتكشف الاوراق على نحو واضح، فنجده غاية في التفاؤل والاستبصار، ولا يستجدي مساعدة احد لتأدية مطالبه واحتياجاته.فهو اذن ليس كفيفا،بل مبصرا ودرجة رؤيته البصرية والنفسية تغلب المبصرين والمتفائلين انفسهم.وعليه فالعنوان فيه ومضة من التوقع عكسها النص؛ لنستنتج ان الكاتب الحقيقي(جبران) هو المكفوف هنا.فصفاته تنبؤنا بشاعريته وحكمته واخلاقه واتزانه.

وباللجوء الى التعالق النصي للكشف عن سرّ اختيار هذا العنوان وهذه الشخصية،نجد ان العنوان لم يأت عبثا ولاول مرّة،بل هناك ماض تاريخي من النصوص يسطّر التشابه

نفسه،فهناك مسرحيات جاءت عناوينها لتنذر بالشؤم والخوف من المجهول كما هي حال المكفوف الذي يجهل سرّ حياته كما يقول التوقع،ولكنها كالمكفوف افصحت عن مغايرة تامة في داخل النص،فلجبران مسرحية (الشبح)الموحية الى الخوف من المجهول وعدم وضوح الرؤية (والمسحة الاخيرة) التي تدل على شيء نهائي لا يوجد بعده شيء آخر، و (الاحدب) ذلك الرجل المعاب في المجتمع؛ والذي يعاني من الاضطراب النفسي، وكذلك (المجنون) الشخص المهدد بالخطر والضياع،ولكن بتفحص تلك النصوص نجد المغايرة الرؤيوية تفرض نفسها وتعطينا الانطباع الحقيقي لذلك.

ولكي نبقى في دائرة (الضرير..المكفوف) نلمس ان شخصية الاعمى ليست وحدها العالمة باسرار كل شيء وعارفة بالأمور في مسرحية المكفوف،بل الحال نفسها في مسرحية (المجنون) فالاعمى البطل كان فلكيا يرصد النجوم والكواكب والاقمار؛ حتى انه لقب (احكم رجل)؛ فهو اعمى داخل النص ومجنون في العنوان.ولجبران قصيدة تحت عنوان (الشاعر الاعمى)، وكذلك لديه لوحة من الرسم اطلق عليها العنوان نفسه (الشاعر الاعمى).

اذن ومن خلال هذا التعالق النصي يمكن القول:إنّ شخصية (المكفوف) هي نفسها شخصية (جبران) وقد عبّر من خلالها عن رؤيته لموضوع الهجر والخيانة التي سببت له أزمة نفسية كما سنبين ذلك.

هذا العنوان على الرغم من تشاؤميته إلاّ انه كغيره من العناوين السابقة يوضح قدرة الكاتب على عرض فكرته بحساسية مرهفة تشد القارىء الى النص، وتجعله يعايش الحدث منذ الوهلة الاولى.وإلاّ كيف ينظر القارىء على ان المكفوف والمجنون يبصران وهما عالمان احدهما شاعر مقتدر؛ والآخر فلكي حاذق، وكلاهما متفائل بشأن الحياة.

وعليه فإن العنوان فيه ومضة خفية تدفعنا لبيان ملابساته عن طريق الدخول في النص.

تأويل النص

بما ان النص ينتمي الى المسرح؛ فإن ذلك سيدفعنا من باب الأولوية والوضوح تقسيم العمل على العناصر المكوّنة له، ثم بيان قيمة كل منها .وسنحصر القراءة بالزمكانية أولا؛ والحدث ثانيا وهو يتضمن الشخصيات صاحبة الأزمة، والحوار، والصراع.

1-الزمكانية

في مسرحيات من هذا النوع (مسرحية الفصل الواحد) يكون الزمان والمكان محددين،فالزمان يتراوح في حدود الساعات، أو اليوم، أو أكثر بقليل، والمكان لا يزيد عن اثنين أو أكثر. وتكمن قيمتهما بحصر الاحداث وتفعيلها واصباغها بالصبغة المتكاملة.ولكي نتعرف على قيمتهما هنا لابد ان نترك التحليل النقدي العام الذي يتراوح عادة في السطحية، ونمسك بتلابيب التحليل التأويلي لكشف المخبوءات وراء هذه الزمكانية.وقد ابتدأنا بهذه الثنائية لسببين الأول:انهما محددان ولا تفصيلات ثانوية متشعبة ترغمنا على السير ورائها.ثانيا:ان المسرح ابتدأ بهما عندما حدد لنا الكاتب ذلك بقوله:

- المشهد:غرفة الجلوس الواسعة ومكتبة في الطابق الارضي من بيت ديفيد.
- الوقت:حوالي الساعة الحادية عشرة ليلا من كانون الثاني...عاصفة ثلجية تدوّي في الخارج وعلى وفق هذا التحديد سننطلق بالرحلة التأويلية.[62]

ليست دلالة المكان هنا دلالة جغرافية بقدر ما هي دلالة رمزية لشيء خفي، فالبيت هنا مكان مغلق لا يسمح لاحد ان يدنس ما فيه ويعبث به كيفما شاء، وهو بيت يعود لديفيد ركبي وليس لهيلين؛ فهو يمثل عالم ديفيد الذي هو (صوت جبران) لا عالم هيلين المفتوح كما سنرى،فضلا عن انه مكان يفضي بدلالات أخرى، منها انه محدد بغرفة الجلوس وهي إشارة الى مكان لاستقبال الضيوف ولكن أي ضيوف ؟ هم ضيوف من طراز خاص؛ انهم المثقفون الذين يتوافدون الى المكان للاطلاع على ما في المكتبة من نفائس الكتب ونوادرها،ولكي نعطي للمكان أهليته التأويلية نرى ان المكان المغلق الذي يمثل عالم ديفيد يقابله بالضد العالم الخارجي المفتوح (عاصفة ثلجية تدوّي في الخارج)؛ فهنا إشارة الى مكان آخر واقع خارج

حدود بيت ديفيد، وهو مكان معاكس للاول تماما،إذ فيه العاصفة الثلجية التي ستؤثر في كل شيء أمامها ،ولا يوجد فيه ضيوف ولا كتب مقروءة، بل فوضى وتبعثر وانهيار،كما ان حدود الرؤية في المكان الأول تصطدم بحدود الجدران والابواب والنوافذ الموصدة ولا تنفذ الى أفق بعيدة،على العكس من الثاني الذي فيه فضاء مفتوح يبتلع الرؤية ويحطمها ولا يجعل لها شأن محسوب.

وربما سيسأل أحدهم ؟ من يقول ان هيلين ترتبط بالمكان الخارجي ؟ للاجابة نقول:إنّ الحدث الذي سنوضحه لاحقا يفصح عن ان هيلين ستهجر زوجها المكفوف ديفيد وتخونه مع صديقها كنجدون، أي ترحل الى حيث اللامكان،على العكس من ديفيد الذي سيلزم المكان ولا يبرحه لانه محافظ على اتزانه وعاداته.كما ان الزمان المحدد بـ (الحادية عشرة ليلا..) إشعار آخر بان الخيانات الزوجية والممارسات الجنسية تحصل غالبا في الليل،الى جانب ان تحديده لشهر كانون الثاني المتضمن الثلج والبرد القارص يزيد من عمق الليل،وهو طويل يحتاج الى تسلية. اذن وسط هذا الخارج المكاني المفتوح وتحت وطأة العاصفة الثلجية وفي عمق الليل المظلم المجهول ستنهار هيلين وستنتهي وستمحو آثارها الرياح.وهذا ما اختتمت به المسرحية.

وعلى وفق الصراع بين ديفيد وهيلين تحت مظلة الزمكانية المحددة نشعر بوجود أزمة كبيرة هي ليست أزمة الخيانة والهجر، بل أكبر من ذلك بكثير في ضوء الفهم التأويلي الذي خرجنا به.ويمكن بيان ذلك من خلال الحدث.

المكان المغلق	**المكان المفتوح**
البيت	**فضاء خارجي**
دفء	**برودة**
حياة	**موت**
ديفيد	**هيلين**
هدوء	**عاصفة**

2-الحدث

يبدأ الحدث في أي عمل مسرحي بداية زاحفة نحو الصراع؛ ثم الصراع الحقيقي الذي

يبلغ الذروة في الاحتدام الى حين انفراج الازمة وتكشّف خيوط النهاية،وهنا يبدأ الحدث ممتلئا منذ الوهلة الاولى؛ فانت ترى ان أول شخص يمتطي المسرح - وهو خارج حدود الواقعة المسرحية- هو المجنون.وهنا كذلك نرغم انفسنا على الرجوع الى أفق التوقع،فالتوقع سيسير بنا الى تبني فكرة ان هذا المجنون ليس له أي قيمة؛ كونه مفرغا من العقل وربما وجوده سيسيء الى صورة الاحداث، ولكن جلوسه في زاوية المسرح ومراقبته عن كثب الجلسة الهادئة بين ديفيد وانّا - على الرغم من كونه شخصية غير مباح لها بالتدخل الحدثي - يشكل ايحاء بحضور شخصية جبران مباشرة. وعليه فهو ليس مجنونا بدلالة تدخلاته الحوارية التي سنسجلها لاحقا،بل مالكا لرؤية عالية ثاقبة،فضلا عن ان النزوع التأويلي العميق يحتم علينا تسجيل نقطة مهمة أخرى بشأن هذه الشخصية.وهي ان المجنون مثّل هنا حوار الكاتب مع نفسه عبر تقنية (المنلوج الداخلي) ومهمته انحصرت بتسويق الافكار والانطباعات والاستشراف بالمستقبل والتنبؤ بما سيحصل،ودليل ذلك هو ان المسرحية ذات فصل واحد ولم يسمح ذلك لديفيد الذي هو المعادل النفسي والموضوعي كالمجنون لشخصية جبران بالتنصل أو اختلاس وقت ما مقتطع للحوار مع نفسه. فقد أوجد له متنفسا عن طريق شخصية المجنون الذي مثل صوت جبران المتأمل الفلسفي الذي يعيش في عالم الأمل المرتقب للتواصل مع من يحب على نحو ودي والى الابد، وديفيد الذي مثل جبران الحقيقي الذي يتعرض لازمة الهجر والخيانة بسبب هيلين. واذا ما تركنا شخصية المجنون التي ستتكشف لنا وسط ازمة الصراع ودخلنا في جوهر الحدث؛ فاننا سنبين التجاذبات المختلفة لمحور المسرحية كلها.

تنطلق بداية المسرحية من الجلسة الشاعرية بين (ديفيد وانّا) وهي انطلاقة ايحائية نحو تكوّن الفكرة الاساسية وهي التصاق الاثنين معا؛فهما متحابان ويشارك احدهما الآخر الاحاسيس، فانّا أكثر التصاقا به حتى انها لا تبارحه وتتمنى ان تقضي كل وقتها معه فهي تقول:

- لست تعبة لا اتعب مطلقا من القراءة لك دعني البث اطول قليلا..[63]

وتزداد اللحمة كلما تقدمنا اكثر حتى ان النهاية تنتهي عندهما،وهذا يمثل علامة إشارية من حيث ان الحظ الأوفر كان (لانّا) لانها تمثل حبه الابدي وليس لهيلين الخائنة سوى الاندثار.ولكن ما سرّ العلاقة بين انّا الابنة وهيلين الام ؟ السياق المنطقي سيقول ان العلاقة هي نفسها أم وابنتها.ولكن الاحتمال التأويلي يدفعنا الى أبعد من ذلك،فالصراع الانثوي الذي

يعرضه الكاتب ليس صراعا ممسرحا،بل يمثل حقيقة المرأة التي أحبها (جبران) وهي ماري هاسكل؛ فالشخصيتان الانثويتان (انّا وهيلين) ما هما إلاّ معادلا لماري هاسكل.هيلين تمثل الوجه الخائن الذي تقرر هجره بحبها لكنجدون الذي مثل وجها آخر لجبران؛ لانه أسبغ عليه الصبر والتعقل والخوف من الفضيحة.وهذا انعكاس لحقيقة ماري هاسكل التي فاجأته بارتباطها بشخص طلبها للزواج،أما انّأ فهي نفسها ماري هاسكل ولكن بصبغة الحب العذري الابدي؛ لانها قررت ان تبقي بعض من العلاقة الودية معه حتى بعد ان ترتبط.

وبالتقدم أكثر في ثنايا الحبكة نجد ان انّا هي اللصيقة الوفية له والعلاقة ابدية بل خالدة وللكشف عن ذلك نرى ان التأكيدات على العلاقة المثالية تتوضح أكثر بجمل قصيرة ولكنها معبّرة وذات مغزى عميق؛ فديفيد يقرر منذ البداية بزيادة اللحمة الخالدة عندما قال لانّا:

-الوقت متأخر جدا أكثر مما تتصوّرين يا ابنتي.[64]

فهنا إشارة إيحائية بخلود العلاقة وحتميتها لان ارتباط الاب بالابن (ذكر أو انثى) هو ارتباط أزلي لا انفصام فيه مهما حدث ويحدث؛ حتى وان كان الموت،فالعلاقة الواقعية هي علاقة دم ونسب وهي متوارثة؛ على العكس من الارتباط الزوجي الذي قد ينتهي جرّاء مشكلة ما قد تحصل بين الاثنين.وهنا مثلته هيلين.وبتوغل متفحص في النص نجد الامتشاج العذري متواصل ومتأصل لا محالة.ويمكن إيضاح ذلك عبر الحوارات المبثوثة في النص على نحو متصاعد وهي:

- ديفيد:الوقت متأخر جدا. أكثر مما تتصوّرين يا ابنتي
- انّا:انت دائما تفهم.أبي
- ديفيد:أتمنى اني كنت اباك-انّا
- المجنون:إنّها تدعوه أبا،مع انه طفل قلبها.كل رجل هو طفل المرأة التي تحبه.
- انّا:انت تعلم انك أبو قلبي
- انّا:اسمع ابتي-أروم ان اقول لك سرا
- ديفيد:اوه- طفلة قلبي
- انّا: لكن ابي ليست هذه كل الحكاية
- ديفيد:طفلتي طفلتي الحبيبة
- ديفيد: بنتي الحلوة-انّاي الصغيرة

- انّا:نعم نعم – أبي ما الأمر ؟ [65]

هذه الاشارات هي علامات وامضة تفضي الى التسلط الفوقاني للمشاعر والعواطف،بل حتى الاخلاق.فانّا هنا هي ابنته وهي تعاكس القول وتؤكد بقولها (انت أبي)؛ فالاب هنا هو الذي يبث أفكاره واخلاقه ويسيّر ابنته ويسيطر عليها،ولكنه لا يستطيع السيطرة على الاتجاه المعاكس الذي تمثله هيلين؛ فالاب المتسلط على قلبها جاء مدعما بتسلط آخر عندما اصبحت طفلة قلبه.

التسلط

أبو قلبها　　　　طفلة قلبه

فهو مسيطر على قلبها كونه يمثل الأب؛ وانها في الوقت نفسه تعيش في عالم قلبه؛ كونها طفلة ذليلة يتحكم بها وبعواطفها ويقدم لها النصح والعون.فضلا عن ذلك فان دخول المجنون على خط الايضاح يعطي انطباعا مسبقا لما ستؤول إليه الأمور،فهو الذي استعمل مفردة (طفل)ممزوجة مع بقلبها.أي انه انطباع معكوس للتسلط الابوي الذكوري ولكنه متواشج مع التأطير الأساس الذي يصبّ في مجرى الحب الخالد بين الاثنين؛ فالمجنون يزيح ستار العتمة الفكرية ويوصل حقيقة التعاكس التي صرحت بها انّا مسبقا بقولها:آه يا أبي

إذ يعيدنا المجنون الذي هو صوت جبران المتأمل الى دائرة الحقيقة التي هي عملية الحب المثالية الترابطية، لان ديفيد طفلها المدلل.وهنا طاقة تأويلية كبيرة؛ فالطفل بالنسبة للمرأة اغلى من أي شيء في العالم وانه المدلل كونه الوحيد في حياتها، وهي بالطبع بمثابة عودة أخرى لتأطير الترابط الروحي المثالي بتصريح المجنون.بعد ان صرح ديفيد بكونه يتمنى ان يكون أباها.ولاستخراج الدلالة المضمرة من حيث امتشاج الحوارين نستدل على ان الحوارين جاءا على لسان جبران (ديفيد-المجنون) وذلك لتأكيد عملية المصاهرة الروحية التي لا تنفصم. فعلاقة الاب بالابن لقوتها تقابلها علاقة الام بالطفل فهنا صورة معاكسة من طرفين.

أب - إبن

أم - إبن

ولكي تكتمل الدائرة التأويلية من هذا الجانب تؤكد انّا على عمق حقيقة هذا الاتصال

بقولها: (لكنك أبي) فهي قرينته لا محالة،وهي دلالة متشظية من جبران لتفعيل التأكيدات لكي لا تخرج عن محيطه حتى وان اقترنت بغيره،لانه اقتران نسب ودم برؤية الاقتران المثالي غير المنفصل مهما حدث من اشياء.

واذا ما استقرأنا النص أكثر قبل الدخول الى الصراع نكشف ان التفاهم بين الاثنين (انّا وديفيد) هو الذي سبب أزمة الصراع مع هيلين الزوجة المتذمرة من هذا العالم.فانّا منصهرة تماما مع ديفيد ولا تبالي باي شيء،لانها تعلمت ان تقرأ في الظلام مثله وتقمصت تصرفاته وحركاته وتتمنى ان تبقى في هذا العالم،ولكنها تخاف من امها.وقولها (رجاء لا تنبىء والدتي) عبارة محشوة بالدلالات ولكنها افصاحية تنبىء القارىء بالحقيقة المتعارضة

انّا - المحبّة المتأملة

هيلين - المتسلّطة الهاجرة

إذ نلاحظ هنا ضربة تنبيهية مؤشرة على شخصية هيلين المنافية لها.وبالتدرج نصل الى هذه الحقيقة؛ فجبران صوّر نفسه كفيفا من حيث العاطفة والاهواء الجنسية؛ فهو أعمى من حيث العاطفة لا يحب أحد من النساء ولا يرى من تستحق قلبه سوى انّا التي هي المعادل الموضوعي لماري هاسكل وهو حب عذري يفصح عنه دونما خجل، بل يباهي به،فهو يرى من خلالها فقط ولا شيء غير ذلك.

-ديفيد:تعالي ودعيني أتطلع الى محياك

(تجلس أرضا وتدير وجهها الى فوق نحوه يمسك وجهها بلطف ويتفحصه بانامله الحساسة).

هل تعلمين انّا وجهك هو الوحيد الذي أبصرته منذ ان غدوت كفيفا انه الوجه الوحيد الذي رأيته بأناملي وانه لوجه بديع جدا..(يفرش اصابعه على شعرها).[66]

وقد تكشفت لنا دلالة أخرى ضمّنها الكاتب بوعي أو من دون وعي؛ لانها تخصّه وذلك بعد الشرح المفصّل الذي قامت به انّا لما قامت به في الحفلة من حيث قراءتها وجوه الفتيات زميلاتها عن طريق التحسس باناملها وهو ما تعلمته من ديفيد المكفوف وما تقمصته من أفكار منه في المسرحية،وهي في الرؤية الخارجية امتداد لما كانت تقوم به ماري هاسكل من حيث قراءة وجوه صديقاتها والمعلمات زميلاتها عندما كانت تعمل كمديرة لمدرسة، فذكرت انها شعرت بعد قيامها بهذا العمل انهن بدأن يتعاطفن معها وازداد حبّهن لها،وهي دلالة على

ان جبران محبوب في الأوساط العامة ولا توجد لديه مشكلة حتى وان كان وضعه كوضع المكفوف؛ فالمكفوف هنا محبوب فكيف هو اذن جبران المبصر حقيقة ؟.

يبدأ الصراع بنزول هيلين من الطابق العلوي وهي إشارة تأويلية أخرى ستتكشف لنا فيما بعد؛ إذ ان جفاءها وكبرياءها وضعاها في دنيا هذا المنزل، وقابلها حدس مفرط وتنبؤ بما سيؤول عليه الأمر هذه الليلة؛ فالساعة الزمنية الواحدة من (11 – 12) ليلا هي القابضة لكل مجريات الصراع.ديفيد بوصول هيلين ومشاهدتها المشهد الرومانسي يلمّح باشياء تعطي للقارىء توقعات بما سيحدث، وهي ان كنجدون سيأتي من الخارج حيث الثلج ويدخل بيته،كما ان هيلين بدخولها وتوبيخها بجفاء تام انّا لبقائها لساعة متأخرة من الليل قابله حوار معكوس فيه شيء بعيد عما يحدث،والتوقع يأتي بانه سيدافع عن انّا لانها كانت تقرأ له ولكن هذا التوقع ينكسر مباشرة عندما يشير الى الجو وما يحمله من استشراف بما سيحصل وذلك بقوله:

- مايزال الثلج يهطل هيلين أليس كذلك ؟[67]

ولا يأتي التوقع إلاّ بعد حوارات عدّة بقوله:

- لم أعرف ان الوقت متأخر جدا كانت انّا تقرأ على مسمعي ولا بد اننا قد أغفلنا مرور الوقت.[68]

ولم يكشف الكاتب بهذا التلميح على وجود أمر ما سيحصل، بل انه يشعر به ويعطي انطباعه مقدما وكأنه متحضر لتقبل القنبلة التي ستفجر بعد وقت قليل.فهو يقول:

- أستطيع فقط ان أسمع بعض الهمسات في العتمة فقط بعض الهمسات.[69]

الهمس والعتمة هنا محملتان بالدلالة؛ فالخيانة الزوجية والممارسة الجنسية تحصل في الليل وبما انها خيانة ولاسيما في بيت الزوجية فلابد ان تكون الخيانة بتستر وهمس كي لا يشعر بها احد؛ وعلى الرغم من عيش المكفوف في عتمة دائمة ولا فرق عنده بين ليل ونهار يشير هنا الى ان ليل هيلين سيحصل فيه الهمس الذي يسمعه مسبقا.

ضربة تلميحية أخرى من الكاتب يجعل القارىء متيقظا لما سيحصل عبر الاشارات والتلميحات التي يبثها،فها هو المجنون يعاود مجددا مفصحا ما في كوامنه عن الأمر، إذ يشير الى قيمة الهمس المحسوس.

- المجنون:ماذا غير الهمس يستحق الأصغاء اليه-الهمس فقط يصل الى الآذان ؟.[70].

ومن ثم يعاود للافصاح أكثر بان شيئا مريبا سيحصل، فهي ليلة هول وبركان فاتح فكيه يريد التهام ما حوله واشواك تؤلم الاجفان بوغزها،كما يشير الى أمر آخر في موضع آخر،وهو ان كنجدون سيغوي هيلين وستذهب الى حيث التيه بقوله:

- انظري المنارة التي ترشد السفن الضالة في العاصفة.(71)

كنجدون على وفق قول المجنون هو المنارة الزائفة، والسفينة الضالة في العاصفة الثلجية المدوية التي ربما تصل، أو لا تصل الى مبتغاها هي هيلين.فهذا الكلام من المجنون ايماء لما سيحصل والمستقبل مريب؛ لان العاصفة سيدة الموقف ولا شيء يجاريها.

وفي ضوء هذه التنبؤات يحصل ما تم التوقع له؛ فكنجدون المتعقل الصابر يتكلم بصوت مهموس من دون ان ينبس لسانه بكلمة مخلّة بحق ديفيد وابنتها بعد الرشقات المتحاملة المتتالية التي تعالت من أصوات هيلين بحقهما.ووصفهما بالجنون والعمى.

يكشف المكفوف أمرها ويبلغ الصراع ذروته عندما قال لهيلين بان ثمة شخص هنا؛ وقابلته بازدراء ووصفت كلامه بالسخف، وتشتد الأزمة بعد استعانته بانّا كي ترى من في البيت، ولكن انّا تكسر التوقع القاضي بالبوح عن الحقيقة الواقعة وذلك بمداركتها الموقف،وصُعق على اثرها كل من كنجدون وهيلين.إلاّ ان ديفيد ما زال مصرا على موقفه بوجود شخص ما.تثور الثائرة فترحل هيلين حيث رحل كنجدون وينتهي الامر ببقاء ديفيد وانّا.

اذن مثلت كل من انّا وهيلين وجهة الازمة النفسية المضطربة والمضطرمة في نفس الكاتب،فانّا حبه الابدي وهي المثقفة المتسامية - ماري هاسكل- المحبة للادب التي شاركت جبران حياته الثقافية وقرأت وسمعت منه الكثير، وهيلين وجه ماري هاسكل الآخر. فهي شخصية همّها الحياة، الحياة الجنسية والعيش بانفتاح مفرط، وهي تمقت الكتب والعالم الذي يعيش فيه ديفيد. وعن طريق الصراع تكشفت نوازع الشخصيات.

واذا ما دخلنا في متاهة هذا الصراع على نحو أعمق محاولة للوصول الى الفهم التأويلي فاننا نجد ان المسرحية تكوّنت من عالمين؛ احدهما ممسرح ينتمي الى الداخل والآخر غير ممسرح ينتمي الى الخارج.وبالاستناد الى الرؤية المكتشفة تأويليا في العالم الممسرح الذي مثله الصراع بين انّا وهيلين بوصفهما الوجه الحقيق لماري هاسكل،نستشف رؤية تأويلية جديدة لها قيمتها لا يمكن تجاهلها، وهي رؤية ربما قصد اليها الكاتب أو لم يقصدها ولكنها واقعة.

إنّ افراط التركيز على صميمية العلاقة التي رسمها لنا الكاتب بين انّا وديفيد وابتداء المسرحية بهما وانتهائها كذلك واسباغه أوصاف العلم والثقافة والتعقل والالتزام وما الى ذلك ما هي إلاّ انعكاسة واضحة على المجتمع الشرقي المحافظ الملتزم بالعادات والتقاليد، ولا مجال للخيانة والفوضى الاخلاقية، على العكس من العلاقة الانحلالية التي مثلتها هيلين التي هي انعكاسة للمجتمع الغربي المنحل خلقيا إلاّ في الندرة القليلة.وعلى ذلك نجد هيلين تمقت عالم ديفيد الشرقي لانه يمثل لها عالم مؤلّف من الكآبة، والظلمة، واللامبالاة، والعمى والحياة فيه معدومة وهو حلم معتم وضباب يعيق الرؤية.

الصراع المسرحي على وفق هذه الاشارة هو نفسي، والصراع الخارجي هو ايديولوجي اخلاقي بين الشرق والغرب؛ وليست انّا وديفيد لوحدهما من مثلا هذا الصراع مع هيلين،بل كذلك كنجدون والمجنون.فهما كانا سائرين في الخط نفسه من حيث الاتزان المرتبط بالمجتمع الشرقي الخارجي والمسرحي الداخلي؛ لذلك فان المجنون لديه تلميحات بشأن ذلك فهو بقوله:

- من له ان ينام في ليلة الهول ؟ من له ان يرقد بأمان بين فكي بركان من يستطيع اغماض عينيه حين تكون بين الأجفان أشواك ؟ [72].

تلميح داخل المسرح بان خيانة ما ستحصل وهيلين بطلتها، ولكنه اذا ما حلّق خارجا فإن الأمر سيتغير،بحيث تتضح جليا حقيقة الانعكاسة الواقعة للصراع بين الغرب والشرق،فهو كيف ينام وهناك هول اسمه الغرب ؟وكيف يستطيع الاستسلام والركون الى بركان ثائر لا يعرف صديقا، أو حبيبا ؟ وهو عبارة عن اشواك في أعين الشرق من جانب الاخلاق المنحلة،وهيلين تفصح عن ذلك بقولها:

- (ثم بنبرة ذات مغزى) آمل ان تنام جيدا [73].

وكذلك قولها في موضع آخر

- نم نوما طويلا [74].

اثناء النوم العميق على المسرح تحصل فرصة الخيانة والممارسة الجنسية، وبنومه الخارجي دلالة على عدم تطلعنا نحو المستقبل والتقدم نحو الأمام ومواكبة التطورات.أي عليكم أيها الشرقيون ان تناموا طويلا وان لا تصحوا من غفوتكم،فنحن فقط من يسهر ويتطلع ويواكب، إلاّ ان المعادلة لم يدعها الكاتب هكذا؛ فيقظته دمرت حلمها فهو لا ينام وعرضه

يمسّ من الخلف.هو ساهر للمحافظة على قيمه، واخلاقه، ومواكبة التقدم بوعي وحنكة.اذن قد قلب المعادلة وجعلها (هيلين-الغرب) الخاسر الوحيد، وهذا ما جاءت المسرحية في نهايتها.فضلا عن ان تعقل كنجدون واتزانه ربما يجعلنا نعدّه الوجه الملائم مع انّا وديفيد؛ وذلك من خلال هدوئه وحذره، وانه لا يبغي إثارة المشاكل سوى انتزاع متعة له في ليل مثلج، وفي الوجه الخارجي للنظرة التأويلية ربما يمثّل كنجدون الرجل الشرقي الذي وان تصرف خطأ باقامته علاقة صداقة جنسية غير شرعية مع امرأة متزوجة، فانه يخاف من افتضاح هذا الأمر بسبب رادع الفضيحة. لذلك خاطب هيلين قائلا

-لا نستطيع ان نهرب وحسب ماذا سيقول الناس عنّا.[75]

هذا القول فيه دلالة على انه لا يريد لهذه العلاقة ان تنكشف ويفتضح أمرها،في حين ان هذا الأمر طبيعي عند هيلين التي لا تكترث لذلك وهذا واضح في قولها:

-لا أبالي بما يقول الناس عنّا،لا أهتم باي شيء، أو بايّ فرد.[76].

ثمة شيء آخر في هذا الجانب يتمثل بان عمر هيلين هو الاربعين وديفيد في عامه الثلاثين وهذا يعني ان الوصي الاكبر والراجح في كفة الميزان هي هيلين-الغرب وهي تفرض وصايتها على ديفيد-الشرق، إلاّ ان المعادلة سرعان ما تنقلب عندما جعل الكاتب رجحان الكفة تكون لديفيد، فبسبب كبرها كانت عاجزة عن تحقيق السعادة له،وهو غير آبه برحيلها؛ لانه يمتلك حبه الابدي انّا الصغيرة الشابة.وهو حب عفوي.وهذا يعني بقاء هيبة الاستقلالية للشرق.

وليس الصراع والشخصيات لوحدهما لعبا دور الافصاح التأويلي،بل المكان المفتتح للمسرحية ضُمّن هذا الشيء.اذ ان بيت ديفيد المغلق مملوء بالدفء والحنان والتماسك وانه أكثر محافظة على اشيائه -العادات والتقاليد- وهو ند للرياح العاتية التي تأتي بمخلفاتها.أي انه يمثل الوجه الشرقي المحافظ،وما الفضاء الخارجي المفتوح الا وجه لصيق بالمجتمع الغربي المحتدم بالفوضى الاخلاقية،فيه الحواجزمعدومة وكل شيء مباح ولا خجل من ذلك،كما انه قاس كقساوة العاصفة الثلجية ولا شيء مصان فيه؛ حتى ان العاصفة بدأت تقسو على المكان كله وتعصف فيه وحولته الى مقبرة لا جدوى من العيش فيه.كما ان العاصفة هنا تحمل دلالة رمزية؛ فعلى الرغم من ارتباطها بالواقع المناخي الذي يؤثر على كل شيء في الخارج إلاّ انها من جانب آخر لا تمثل إلاّ العاصفة التي تعصف بهيلين وكنجدون وتدفعهما الى حيث هوّة المأساة

في المسرح،فضلا عن انها تمثل دلالة على عدم الاستقرار والثبات على الاخلاق والعادات لانها تأخذ كل ما حولها ولا يستقر الأمر إلاّ حين تستقر هي.وليست ثمة عاصفة تضرب الشرق لمحافظته وتماسكه وهو ما مثله بيت ديفيد.فضلا عن ان اخذ جانب الفوق والتحت المكاني يفضي بنا الى لمس حقيقة أخرى؛ وهي ان الصعود الى الاعلى والسكون فيه هو الشرق المتطلع نحو العالم المواكب للحضارة والعلوم الحديثة لا التطلع الى الاخلاق لاكتفائه بذلك،وان نزول هيلين وعدم صعودها مجددا، بل خروجها نهائيا يمثل انزلاق المجتمع الغربي وهوّته من الجانب الاخلاقي،والانحدار الخلقي مثلته هيلين بحبها لرجل آخر.

وعود الى استهجان العاصفة الثلجية التي شلّت الحركة في الخارج مسرحيا وما مثلته بانحلال وفوضى المجتمع الغربي اخلاقيا،ختم الكاتب رؤيته بتفاعل جميل صائب عندما أكد ان لا جدوى من هذه العاصفة وحتما ستنتهي الى الهاوية وسيحل محلها ما يدعو للسعادة والتفاؤل والمحبة؛ فالربيع آت وزهوره ستفتح وتملىء الحقول ناظرة للشمس التي هي علامة إشارية على ثبات الشيء،مثلما هي الحال في ثبات عادات وتقاليد الشرق. وعليه فعقد المقارنة مسرحيا حوّل هيلين الى ماض انتهت حقبته ولم يبق رسمها راسخا في البال،لان الرياح ستمحو تلك الآثار والاطلال ولا يبقى سوى (انّا) الربيع الجميل المتفتح الذي يحبه الناس وفيه تنشرح الصدور أملا وتفاؤلا،وما النظرة الكلية الخارجية إلاّ دلالة على هلاك المجتمع الغربي وحياة المجتمع الشرقي المتطلع نحو نزوع المحافظة.

هيلين – عاصفة ثلجية – موت – ظلمة (حادثة الليل) – أطلال بالية – الغرب

انّا - ربيع مزهر – حياة – نور بدلالة اشراق الشمس – حياة آنية – الشرق

وبعد الرحلة التأويلية في النص لاصطياد الدلالات المنتشرة فيه وما توصلنا اليه يمكن الدخول الى عالم الكليات المستند الى الجزئيات المتحققة والعكس يصلح كذلك، لبيان كيف انطلقت الطاقة التأويلية للنص. فقد انطلقت باتجاهين: الاتجاه الأول هي محاولة التأويل للكشف عن مقصد المؤلف الكاتب في النص باشكاله وابعاده على الرغم من ان ذلك ليس بالممكن بدرجة عالية؛ لكون الفارق الزمني والمكاني يلعب دورا في هذا التحليل وعدم الوصول الى قناعة تأويلية تامة بنسبة 100 % لمقصد المؤلف،أما الاتجاه الثاني من التأويل فانه يسمح للقارىء باستعمال صلاحياته للتوغل أكثر في اعماق النص من خلال التركيز على سياقه وانماطه النصية للتوصل الى غايات مقصدية جديدة قد بثها المؤلف من غير علم أو

علم،أو قد انتجها القارىء بحسب قناعته الشخصية،وهذا يعني ان في كلا الحالين محاولة مرصودة للبحث عن المحدود واللامحدود من الدلالات.وبعد قراءتنا لهذه المسرحية على وفق تتبع الدلالات المضمرة توصلنا الى ما يأتي:

1-تأويل من جهة المؤلف(أي مقصديته): بعد تحليل مستفيض للمسرحية وتفحص جزئياتها التقطنا العديد من الدلالات الايحائية والاشارية التي بثها المؤلف فيه التي هي في اطار الكلي قائمة على الصراع النفسي الذي عاناه جبران بسبب هجر حبيبته له مع شخص آخر؛ فانّا وهيلين مثلتا وجهين متضاربين زادا من ازمته النفسية. فهما مثلا في حقيقة الأمر ماري هاسكل التي أحبها جبران، وقد كانت تشاركه وتشاطره آراؤه وقراءاته. لكن الازمة تبدأ عندما يشطر هذه المرأة في المسرحية الى اثنتين.هيلين مثلت وجه ماري التي قررت الارتباط باحدهم وهي في المسرحية مثلت مرحلة الهجر والخيانة،وللتعويض عن ذلك سخّر شخصية انّا للتفريج عن ازمته فهي البديل المعنوي والنفسي لهيلين التي قررت التخلي عنه،فانّا كثيرة التعلّق به ولا تريد الانفصام عنه وهي تشعر به، وتقول انه أباه لتزداد اللحمة أكثر عبر العلاقة الابوية التي تظل خالدة.واذا ما ربطنا ذلك بالمفهوم التاريخي نجد ان ما توصلنا اليه هي الحقيقة نفسها التي كان يقصدها المؤلف.

2-تأويل من جهة القارىء: على هامش ما توصلنا إليه عبر القراءة المتأنية تولدت لدينا قناعات جديدة ربما لم يكن يقصدها المؤلف، أو انها قد تكون في خاطره بعض الشيء؛ ولكنها ربما ليست الفكرة الرئيسة، كما هي الحال في المقصد الذي بيّناه آنفا.هذه القناعات اوصلتنا الى ان هذا الصراع النفسي عبر التضارب الانثوي في الرؤى ليس صراعا انثويا بقدر ما هو تحد من نوع آخر. أي الصراع القائم بين الشرق والغرب لا من حيث الاشياء والعوامل المتعددة،بل من حيث القيم والعادات، فهيلين تمثل المجتمع الغربي الذي تستباح فيه القيم وتصبح هامشية لا قيمة لها.فهي متزوجة ومع ذلك فهي تختار لها صديقا، وهذا في مجتمعنا الشرقي أمر مرفوض جملة وتفصيلا،كما ان ارتباطها لم يكن خفيا،بل علنيا بدلالة هروبها مع من تحب وترك المكان من دون

اكتراث لما سيحصل من تبعات بعد ذلك، أما انّا فقد مثلت المجتمع الشرقي المحافظ الهادىء.بدلالة حبها العذري الذي تنبعث منه رائحة الراحة والشعور بالمسؤولية والامان، ولزومها البيت مع ديفيد دلالة على الشرق المنغلق على العكس من المكان المفتوح في الخارج الذي لجأت اليه هيلين وخسرت كل شيء.

الـهـوامـش

(1) نظرية التأويل - د. مصطفى ناصف - النادي العربي الثقافي - السعودية - ط1 / 2000:22.

(2) التلقي والتأويل مدخل نظري- محمد بن عياد- مجلة الاقلام-ع-4-آب- ايلول-1998:7.

(3) المصدر نفسه:7.

(4) دليل الناقد الأدبي - إضاءة لاكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا - المركز الثقافي العربي - بيروت -ط 2 / 2002:47-48، وينظر: الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص – نصر حامد أبو زيد - مجلة فصول -مج / 1-ع-3- ابريل 1981: 141.

(5) دليل الناقد الأدبي:48.

(6) ينظر: نظرية التأويل:47-49.

(7) ينظر: الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص - نصر حامد أبو زيد - مجلة فصول -مج / 1-ع-3- ابريل 1981:144.

(8) نظرية التأويل-54، وينظر- المصطلحات الادبية الحديثة - دراسة ومعجم انكليزي - عربي - د. محمد عناني - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان -ط3:118، وينظر: الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص - نصر حامد أبو زيد - مجلة فصول -مج / 1-ع-3- ابريل 1981:145.

(9) الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص - نصر حامد أبو زيد - مجلة فصول -مج / 1-ع-3- ابريل 1981:145، وينظر: دليل الناقد الأدبي:48.

(10) نظرية التأويل:51.

(11) المصدر نفسه: 64-65.

(12) ينظر:الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص - نصر حامد أبو زيد - مجلة فصول -مج / 1-ع-3- ابريل 1981: 149.

(13) ينظر: المصدر نفسه:149-153، وينظر: نظرية التأويل: 77-100.

(14) نظرية التأويل:77.

(15) الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص - نصر حامد أبو زيد - مجلة فصول -مج / 1-ع-3- ابريل 1981 : 153.

(16) المصطلحات الأدبية الحديثة: 121.

(17) الاتجاهات النقدية الحديثة - عمر كوش - دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الاعلامية - دمشق - ط/1 - 2003:39.

(18) ينظر: المصدر نفسه:40-42، وينظر: دليل الناقد الأدبي:51-52.

(19) الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص - نصر حامد أبو زيد - مجلة فصول -مج / 1-ع-3- ابريل 1981:153، وينظر: المصطلحات الأدبية الحديثة: 122.

(20) ينظر: نظرية التأويل:120.

(21) دليل الناقد الأدبي:48-49.

(22) ينظر: الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص - نصر حامد أبو زيد - مجلة فصول -مج / 1-ع-3- ابريل 1981:156.

(23) ينظر: دليل الناقد الأدبي:50.

(24) الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص – نصر حامد أبو زيد - مجلة فصول -مج / 1-ع-3- ابريل 1981:158، وينظر: نظرية التلقي - مقدمة نقدية - تأليف روبرت هولب - ترجمة د. عز الدين اسماعيل - النادي الادبي الثقافي - جده ط1 – 1994، ونظرية التلقي - مقدمة نقدية - تأليف روبرت هولب - ترجمة د. عز الدين اسماعيل - النادي الادبي الثقافي - جده ط1/ 1994:134-138.

(25) المصدر نفسه:156-للمزيد عن آراء ريكور أنظر: المصطلحات الادبية الحديثة:124-125.

(26) الأصول المعرفية لنظرية القراءة - ناظم عودة - مجلة الاقلام ع - 11 -12تشرين الثاني - كانون الاول: 1993-72.

(27) ينظر: المصدر نفسه:72-75.

(28) ينظر: نظرية التلقي - مقدمة نقدية:200-201.

(29) ينظر: الأصول المعرفية لنظرية القراءة - ناظم عودة - مجلة الاقلام ع - 11 -12تشرين الثاني - كانون الأول:1993 -72-74، وينظر: دليل الناقد الأدبي:194-195.

(30) ينظر: الاتجاهات النقدية الحديثة:38.

(31) نظرية التلقي - مقدمة نقدية:143.

(32) مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر - د. محمد خرماش - الاقلام -ع-5-1999:20.

(33) ينظر: المصدر نفسه:23-24.

(34) التلقي والتأويل مدخل نظري-محمد بن عياد-مجلة الاقلام-ع-4-آب-ايلول-1998:11.

(35) الاتجاهات النقدية الحديثة:42.

(36) 36-دليل الناقد الأدبي:198.

(37) المصدر نفسه:191.

(38) ينظر: المصدر نفسه:192.

(39) نظرية التلقي - مقدمة نقدية: 205.

(40) مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر - د. محمد خرماش - الاقلام -ع-5-1999: 20.

(41) ينظر: دليل الناقد الادبي:196.

(42) مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الادبي المعاصر - د. محمد خرماش - الاقلام -ع-5-1999: 21.

(43) 43-دليل الناقد الأدبي:192.

(44) 44- مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر - د. محمد خرماش - الاقلام -ع-5-1999:20.

(45) 45- المعنى الأدبي من الظاهراتية الى التفكيكية-ت.د.يوئيل يوسف عزيز-دار الحرية للطباعة-بغداد-ط/1-1987: 106.

(46) 46- ينظر: المصدر نفسه:11.

(47) 47- ينظر: التلقي والتأويل مدخل نظري- محمد بن عياد- مجلة الاقلام-ع-4-آب-ايلول-1998:7-9.

(48) 48- ينظر: المصدر نفسه:9-11.

(49) 49- ينظر: المصدر نفسه:11-13.

(50) 50- التلقي والتأويل - مقاربة نسقية - المركز الثقافي العربي - بيروت - ط1- 218 :1994.

(51) مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر - د. محمد خرماش - الاقلام -ع-5-23:1999.

(52) 52- المصدر نفسه:24.

(53) ينظر: إتجاهات تلقي الشعر - د. لطفية ابراهيم برهم - مجلة الاقلام-ع-1-السنة الرابعة والثلاثون- 26:1999.

(54) مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر - د. محمد خرماش - الاقلام -ع-5-21:1999.

(55) إتجاهات تلقي الشعر - د. لطفية ابراهيم برهم - مجلة الاقلام-ع-1-السنة الرابعة والثلاثون- 27:1999.

(56) المصدر نفسه:27.

(57) المصدر نفسه:22.

(58) ينظر: المصدر نفسه:22، وينظر: دليل الناقد الأدبي:195، وينظر: الأصول المعرفية لنظرية القراءة - ناظم عودة - مجلة الاقلام ع - 11 -12تشرين الثاني - كانون الاول -1999: 3.

(59) مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر - د. محمد خرماش - الاقلام -ع-5-25:1999.

(60) ينظر: إتجاهات تلقي الشعر - د. لطفية ابراهيم برهم - مجلة الاقلام-ع-1-السنة الرابعة والثلاثون- 1999: 22.

(61) التلقي والتأويل - مقاربة نسقية: 218.

(62) المكفوف (مسرحية ذات فصل واحد) – تأليف جبران خليل جبران – ترجمة – يعقوب افرام منصور – مجلة الثقافة الاجنبية – العدد – 1- 2001: 88.

(63) المصدر نفسه: 88.

(64) المصدر نفسه: 88.

(65) المصدر نفسه: 88.

(66) المصدر نفسه: 88 -89.

(67) المصدر نفسه: 90.

(68) المصدر نفسه: 90.

(69) المصدر نفسه: 90.

(70) المصدر نفسه: 90.

(71) المصدر نفسه: 91.

(72) المصدر نفسه: 90.

(73) المصدر نفسه: 90.

(74) المصدر نفسه:93.

(75) المصدر نفسه: 91.

(76) المصدر نفسه: 91.

المبحث الثاني
دلالات البنية السردية في رواية نهايات صيف لموسى كريدي

مـدخـل

تعد الرواية جنسا ادبيا يستهويه اغلب الكتاب وذلك لفضاءاته الدلالية المفتوحة التي تنسج عبر مجموعة عناصر تحت مظلة السرد.اذ ان كل عنصر من هذه العناصر يحمل مؤشرا دلاليا معينا يتطابق عند ايصاله بالاخر مع الكتلة الدلالية التي يتألف منها النص الروائي.هذه العناصر تعد من الثوابت في النص الروائي الا انها تتغير من حيث مضامينها تبعا لرؤية الراوي والافكار التي يريد ايصالها الى المتلقي، وهذا ما نلمسه في الرواية العربية ومنها العراقية.اذ تمثلت الروايات في سابق عهدها بالتزام النمط التصاعدي لنمو الاحداث باسلوف شفاف ينم عن سطحية عالية وادراك متعارف وذلك بسبب عدم تصارع عناصر البنية السردية فيما بينها،وهو ما يؤدي الى اختزال الفضاءات الدلالية واستبيان الكتلة الرئيسية للدلالة من دون عناء وتفكير،ولكنها بعد ذلك بدأت تخطو خطوات التوائية لا لاحداث الغموض واللبس، بل لجعل المتلقي يستكشف جملة من الدلالات قبل الوصول الى الدلالة الرئيسية للرواية،وقد زاد ذلك الالتواء من اكساب الرواية لونا من الايحاء والرمز وتزينها بالابداعية وذلك على خلفية رؤية الراوي واستبصاره للاحداث التي ينسجها بفضل هذه العناصر.

وعلى وفق هذه الاهمية ارتأينا استنطاق البنية السردية في رواية نهايات صيف لكاتبها موسى كريدي التي تمثل روايته نسجا من الالتواءات التي ظهرت في الساحة الروائية العراقية،فهي تمثل انموذجا تتصارع فيه الشخصيات في ظل ازمنة وامكنة مقيدة ومفتوحة في الآن نفسه مع حوارات واوصاف شعرية لايضاح رؤى دلالية ابتغاها الراوي بعد حبكة متشابكة افضت الى ما افضت اليه.وقد جاءت دراسة هذا الانموذج على الشكل الآتي:

التمهيد:وفيه تطرقنا الى مقصدية المتكلم في الصياغة النثرية كونها تمثل البؤرة الدلالية التي تتشظى منها الرؤى المختلفة وذلك في اطار السرد الذي يضم تحت مظلته عناصر تمتزج فيما بينها لتطوير الدلالة واسدال الستار عليها،وبيّنا ان هذه المقصدية لم تكن موجودة على هيئتها هذه من الايحاءات والرموز والتشظي الدلالي في الروايات العربية والعراقية في بواكير

تأليفها؛ بل كانت في بادىء الامر معتمدة على السرد المباشر التصاعدي الخالي من الصور والايحاءات ولكنه تطور كثيرا في العقود الاخيرة واصبح يحمل بين طياته صورا شعرية ورموزا اسطورية واستخدمت آليات عدّة منها المنلوج الداخلي ومناجاة النفس مما ابعد الرواية عن الرتابة التقليدية.فضلا عن اننا اعطينا ايضاحا عاما عن رواية نهايات صيف.

المبحث الأول: دلالات الرؤى

وضحنا في هذا المبحث قبل الدخول الى رؤية الرواية رؤى الروايات التي يستخدمها الرواة في رواياتهم وهي الرؤية من الخلف، والرؤية مع، والرؤية من الخارج،وبيّنا ان كل واحدة منها تعمل على نحو يختلف عن الآخر بحسب خلفية الراوي وما يبتغيه.بعد ذلك بيّنا رؤى الرواية على وفق تقسيم (توما شفسكي)عندما سمّى هذه الرؤى بالسرد الموضوعي والذاتي،وهي انها تسير بسردها للاحداث باسلوب السرد الموضوعي على نحو كبير مع استخدام السرد الذاتي في الاوصاف والحوارات وقسم من المواقف التي جرت للشخصيات،وكشفت لنا على وفق السرد الموضوعي عن مكامن الشخصيات بعد اوصاف قدّمها لنا الراوي(كلي العلم)ومدى علاقة الامكنة وتأثيراتها على هذه الشخصية او تلك،وهذه الدلالات اطلعناعليها الراوي باوصافه لها وامكنتها التي تفاعلت معها واستوضحت لدينا عبر تنامي الحدث جراء عناصره احداث جزئية ساعدت في تنامي الحدث الاكبر وهو الصراع بين البطلة (هناء)التي مثلت تيار الخير ونايف كنعان الذي مثل تيار الشر واسوقفتنا ثلاثة احداث رئيسية كانت مستبانة بدرجة كبيرة وهي:1-حدث اختفاء ساهرة 2-موت قيس 3-علاقة هناء مع ربيع. وكشف لنا الراوي كذلك عن خفايا الشخصيات عن لسانها شخصيا عبر الحوارات الشفافة التي انتشرت على اديم النص الروائي وعن طريقها استبانت لدينا مفاهيم جديدة تطابقت مع المحتوى العام للرواية.

المبحث الثاني:دلالات العلاقات.

هذا المبحث افردناه للتوظيفات الزمنية والاختزالات التي شكّلت نظرة دلالية عبر الالتواءات المستخدمة في هذاالصدد،وفيه قمنا ببيان نوعي الزمان وهما الطبيعي والنفسي اللذان ينتميان الى الزمن الداخلي للرواية على العكس من الزمن الخارجي (التاريخي).وتمت دراسة الزمن في ضوء علاقة المدة التي تختص بالبطء والسرعة في الزمن وعلاقة الترتيب التي تختص بالماضي والحاضر والمستقبل.ففي علاقة المدة درسنا كل من الحذف والخلاصة والوقف

والمشهد لما لهم من اهمية في توظيف الاحداث بصورة زمنية تساعد الحدث وتخدمه،لا ان تكون عالة عليه.وهي توظيفات جمالية استخدمها الراوي لتأطير نصه بدلالات موحية تعبّر عن رؤياه للواقع المتناقض لتناقض الاحداث والشخصيات في الرواية.وفي علاقة الترتيب درسنا الاسترجاع اي العودة بالاحداث الى الماضي سواء القريب او البعيد لتسليط الضوء على اشياء او خفايا تخص شخصية ما كان قد تركها الراوي بقصد، اي عملية اتحاف النص برؤى دلالية مبتكرة وكذلك الحال بالنسبة للتنبؤ عبر تقنية الاستشراف بمصير الشخصيات والاحداث.

بقي لنا ان نقول ان دلالات البنية السردية التي تم ايضاحها هي من وجهة نظر الراوي وعملنا جاء على شكل تحليل النصوص وبيان قيمتها وما فيها من دلالات وظفها الراوي.

التمهيد

دلالات النص المكتوب شعرا كان ام نثرا يمكن وصفها على انها دائرة مغلقة تتصارع وتتصادم فيها جزئيات صغيرة تحاول اثبات وجودها على سطح الدائرة وهي تنجح بذلك ولكن بشيء قليل من التمييز، إلاّ انها في النهاية تخضع لسلطة الدلالة العامة التي يبتغيها الكاتب نفسه.

هذه الدائرة المغلقة لنص معين تختلف باختلاف الكاتب الذي يصطنع لنفسه عالما خاصا من زاوية رؤيته للواقع الآني؛ أو الغور في اعماق اللاشعور وانتاج اخيلة متنافية مع الموجودات، وهذا كله يعتمد على الكفاية اللغوية(*) والاثر الثقافي عند الكاتب، وبما اننا بصدد استنطاق الاثر اللغوي في رواية نهايات صيف لمعرفة دلالاته فان ذلك يحتم علينا الذهاب صوب الصياغات النثرية التي نجدها في القصص والروايات والمقالات وغير ذلك بعيدا عن الصياغات الشعرية؛ على الرغم من ان الصياغات النثرية تحمل بين طياتها ملامح الصياغات الشعرية من حيث الموسيقى اللفظية والايماءات والايحاءات والصور الفنية الاخرى، فالصياغة النثرية عادة ماتتسم بطول نفسها الوصفي وكثرة شواهدها وخوضها في حيثيات مطوّلة يصعب معرفة دلالتها،ولكنها في الوقت نفسه ترتكز فيها مقومات جمالية بابعاد مختلفة باختلاف عناصرها،وهذه الصياغة ترتكز على مسند يمكن تسميته بـ(انتاجية اللغة)؛ أو هي ابداعية اللغة كما يسميها ميشال زكريا والتي تعني " قدرة متكلمها على انتاج عدد غير متناه من جمل اللغة؛ وفقا لتنظيم قواعد هوغاية في التعقيد " (1) .إلاّ ان تنظيم هذه القواعد يختلف من مرحلة الى أخرى؛ ومن نص الى آخر بحسب رؤى الكاتب، فضلا عن ان مرحلة تنظيم القواعد تخضع لقاعدة الايصال(*) التي هي وظيفة الرسالة شرط ان لايكون الايصال جامدا مغلقا لجمود قواعد النحو، بل يجب ان يكون الايصال متسما بروح الشعرية والابحار في فضاء اللاشعور تبعا للمقصدية الدلالية التي يبتغيها الكاتب بالاعتماد على المسند الخطابي.

لذلك نجد ان محمد مفتاح فرّق بين البؤرة النحوية والبؤرة الخطابية، فيذكر ان " الاولى قابلة للتعقيد والثانية مقصدية متعلقة بنوايا المتكلم أو المتلقي على انه ليس هناك حدود فاصلة بكيفية نهائية ومطلقة بين ماهو تركيبي وبين ماهو دلالي وتداولي " (2).وعليه نجد ان مقصدية المتكلم تمثل الشرارة الدلالية في النص والتي تتشظى منها رؤى منوعة يستجلي من ورائها

المتلقي الهواجس النفسية والاجتماعية التي دفعت بالمتكلم (الكاتب) الى افراز هذه الدلالة من دون غيرها،اي ان " عالم الخطاب يتحول من حال الى حال تبعا لمقصدية الشاعر وحالته النفسية "[3].

هذا التصعيد اللغوي والامتزاج الفكري يمكن حصره بمصطلح يمكن عدّه الاول في الصياغات النثرية وهو السرد؛ فاللغة تمثل اداة السرد في استجلاء مضامين ودلالات عناصره بمختلفها في ضوء اقباعها في هذا النص أو ذاك؛ فهناك من السرد ماهو متكشف أمام المتلقي ولايحتاج الى عناء في فهم دلالاته بسبب التقريرية المباشر في ذكر الاحداث، ومنها ماتحتاج دلالاته الى متلق متمرس وذي موهبة في فهم مغالقه، وبين هذا وذاك فان الامر يدفعنا الى القول بان الاختلاف يعود الى شيئين: الاول تبعا للعصر الذي يستخدم فيه السرد في النصوص النثرية ولا سيما الروايات منها والقصص، والثاني تبعا لقدرة مؤلفه في انتاجه على وفق خلفيته الثقافية وكفايته اللغوية وخياله الجامح في توظيف اللغة التوظيف المميز، ومهما يكن من اختلاف فان للسرد السبق في استحضار الصور بحسب عناصره الممتزجة وان كانت الصور فقيرة وسطحية وهو مايدفعنا صراحة الى ان نتفق مع رأي تزفيتان تودوروف القائل: " كل انواع السرد مجازية وليس السرد بديهيا ابدا واي فقرة مهما كانت محايدة تحتوي على صور ما وان كانت من افقر الصور "[4] .وفي ضوء انتمائنا الى السرد الروائي في بحثنا هذا وتحديدا في رواية نهايات صيف لموسى كريدي يمكن ان نبيح لانفسنا الرجوع تاريخيا الى صلب هذه القضية وهي دلالات السرد في الرواية انطلاقا من الروايات العربية عامة والعراقية على وجه الخصوص. فقد كان السرد في الرواية العربية ولا سيما في العراقية يسوده طابع الوعظ والارشاد، فالراوي كان يلعب دور الممثل الذي يقف خلف كواليس الستار ينتظر اللحظة المناسبة والثغرة الصالحة ليقفز فيها على مسرح الاحداث ويقدم ايديولوجيته التي يبغي ايصالها الى المتلقي، وهي ايديولوجية وعظية ارشادية بعيدة عن مضامين حبكة الاحداث، فهو يركن الحدث جانبا ويقطعه في مهده ولايعير له اهتماما سوى انشغاله بعرض افكاره حسبما يقتضيه ذلك، وهذا كله يدخل في اطار التقريرية المباشرة التي يقدّمها السرد من دون اعطاء المتلقي فرصة التفكير بما ستؤول اليه الاحداث في الرواية.وهو كلام ينسحب على القصص الطويلة. بعد ذلك طغت الاساليب الشعرية والملامح الاسطورية على السرد واخرجته من دائرة الرتابة التقليدية الى عالم التخيل والاوصاف وسبر اغوار الشخصية والافصاح عن

كوامن رؤى الراوي عن طريق الشخصية نفسها؛ أو هو نفسه وهنا جاء تيار الوعي والمنولوج الداخلي ومناجاة النفس ليلعب لعبته في ساحة السرد مما حدا به الى اتصافه بالشعرية الرمزية او الاسطورية، وفي الصدد نفسه تقول سيزا قاسم " لذا كان الالتجاء الى المنولوج والصور والرموز والاستعارات لتصوير الذات ووعيها في عملية تفاعلها مع الزمن فالوعي جسر الذات الى العالم الخارجي " [5].

وعليه فان التيار الأول قد اختفت ملامحه سوى في مجموعة من النتاجات الفردية التي لا تحدد الظاهرة البارزة على العكس من التيار الثاني الذي مازالت ملامحه قائمة الى هذه الساعة في روايات كثير من الكتاب.اذ ان استخدام الصور الشعرية في الروايات والاقاصيص عبر تقنية السرد لها دورها في الكشف عن المكامن الخفية عند الشخصيات وماستؤول اليه هي نفسها او الاحداث وهو مايمثل عموما كما يسميه شجاع العاني تيار الاقصوصة العراقية الذي يمثل موسى كريدي واحدا من رواده اذ يعد " كل من عبد الرحمن الربيعي وموسى كريدي ومحمد عبد المجيد وجليل القيسي ممثلين لهذا التيار في الاقصوصة العراقية " [6].

إن لجوء القصاص الى هذا التيار يمكن درجه تحت اطار استدراج المتلقي الى هذا اللون النثري وجعله مشاركا فعليا في العملية النقدية التي تقوم على انقاض بناء الرواية هذه او تلك، والاعراض في الوقت نفسه عن الشعر المحبب الى النفوس؛ لان الشعر يدخل في النفس مباشرة اذا كان فيه التلوين والتلاعب الصوري حتى وان كان بسيطا وهو سهل الحفظ، اما النثر المتمثل بالرواية على سبيل المثال فانه يحتاج الى من يستهويه ذلك ويرغب في حفظه ومشاركته.

وعليه فان استخدام الالتواءات بغية تشكيل الصور في البنية السردية تجعل من الرواية أو القصة مقبولة من قبل المتلقي، شرط ان لا تأتي هذه الصورة مبعثرة حتى وان كانت جميلة،بل مجموعة في انظمة متناسقة يطلق عليها في النهاية (بالحبكة) اي سير العملية السردية بالصعود والنزول والاسترجاع والاستشراف والحوار بحسب الحدث المقدّم؛ ففي الحدث تلتقي العناصر وتتصاهر لتكوّن في النهاية اطر البنية السردية، فالزمكانية عنصر فعّال في عملية الحدث،وكذلك الشخصيات والحوار يعد بدوره الشريك الاكبر لانجاز عملية الحدث التي تؤول بدورها لانجاز العملية باكملها تحت ما يسمى بالبنية السردية.

بقي لنا ان نوضح ان الرواية او القصة تقوم على عرض حدث ما الذي بدوره يبرز

بالظهور وينكشف بحسب آلية الحبكة بسيطة كانت ام معقدة والحبكة " مجموع اجزائها لكن هذه الاجزاء لاتتحدد الا بتفكيك العقدة الدور واضح في هذه القضية المنطقية ولكنه ليس دورا مغلقا تماما، فالحبكة واجزاؤها يحدد بعضها بعضا ولاتدرك الا عبر اجزائها " [7]، وبمجموع اجزاء الحبكة يبنى السلّم الهرمي للبنية السردية وتكتمل دائرته وتخرج عندها الرواية بشيء من التميّز عن غيرها.

وعلى وفق الاشارات السابقة فان الفن الروائي يمكن عدّه من اكثر الفنون التي يتمتع فيه الكاتب بحرية تامة تبعا لتعدد عناصره.اذ ان بوسع الروائي ان " يختار اكثر الادوات تعبيرا عن رؤيته وتصوره للحياة والمجتمع،وهو التصور الذي يحدد طبيعة الموضوع الذي يختاره لروايته، كما يحدد مضمونه ويتحكم الى حد بعيد في الادوات الفنية التي يعبر بها الروائي عن هذا المضمون وتلك الرواية " [8].وهذا ماحققه موسى كريدي في روايته وفي معظم مجموعاته القصصية من حيث تصوّره الجاد والواقعي للواقع الملموس باسلوب فيه من الشعرية الشيء المميز، وبناء على ماتقدم فان السرد من حيث البناء الروائي هو " العملية التي يقوم بها السارد او الحاكي او الروائي وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ اي الخطاب القصصي والحكاية اي الملفوظ القصصي " [9].وهو بذلك يمثل الهرم في بنية الرواية لذلك نصطلح عليه بالبنية السردية لانه يحوي بين طياته جميع العناصر الاخرى التي تستخدم في النص الروائي أو القصصي، وعليه يمثل السرد في النهاية جدارا يصطدم به المتلقي مباشرة وعن طريقه يستطيع المتلقي الكشف عن الهوية الشخصية للسارد من خلال الاحداث التي ينسجها على وفق مخيلته، وكونه(السرد) مسؤولا عن اظهار وظائف العناصر الاخرى في عملية البناء الفني، فهو يلعب دور المؤثر والمتأثر في الوقت نفسه.

وبادئ ذي بدئ يمكن ان ننطلق بدراستنا لرواية نهايات صيف من تحديد البنية السردية فيها عبر توضيح دلالاتها من جانب توظيفات السرد.

رواية نهايات صيف

تعد رواية نهايات صيف لكاتبها موسى كريدي انموذجا للرواية الاجتماعية الواقعية التي عالج فيها كاتبها ظاهرة اجتماعية تكاد تكون سمة بارزة في مجتمعنا، بل في كل المجتمعات وهي ظاهرة الصراع الازلي بين الخير والشر، فالخير تمثل بشخصية هناء التي تعد شخصية بطولية على مدار الرواية، بل قل انها الرواية، والشر تمثل بشخصية وصيف البطولة

وهي شخصية نايف كنعان التي اتسمت بالطمع والجشع وكل صفات الرذيلة الاخرى وبفضل هاتين الشخصيتين فان الحدث الاوحد وهو المنزل الذي يطمع ويطمح نايف كنعان اخذه من مالكته هناء قد حمل بين طياته احداثا جزئية مصغّرة غير بعيدة عن الحدث الاكبر، اي ان احداث الرواية قائمة على قطبين أساسيين: الأول يتمثل بهناء والثاني بنايف كنعان، اما الشخصيات الاخرى فانها تمثل الاساس في تطور احداث الرواية باختلاف انواعها النامية والثابتة والمتحركة والمعقدة، اما اسلوب الرواية فانه ذو صياغة رصينة فيه من الحلاوة والطلاوة الكثير من الجماليات، فالمتلقي يجد نفسه يجول في عالم المتعة لمافي الرواية من رشاقة الاسلوب وفخامة العبارات وسهولة الالفاظ وحسن التركيب، وهذا ما أكده شجاع العاني بقوله: " اما القاص موسى كريدي فهو غالبا مايلجأ الى لغة متداخلة الالفاظ؛ والى مونتاج من الصور ليصوّر احساسا معينا ورؤية القاص للعالم رؤية عبثية قريبة من رؤية(كامو)؛ وابطاله يشغلهم هم واحد هو البحث عن الخلاص الميتافيزيقي "[10].

وفي مجمل ماتم ايضاحه يمكن ان ننطلق بدراستنا لرواية كريدي من ايضاح دلالات البنية السردية التي تم توظيفها على وفق رؤيته الايديولوجية في فهمه ونظرته للواقع الاجتماعي، ويمكن توضيح ذلك على وفق مبحثين:المبحث الاول: دلالات الرؤى والمبحث الثاني: دلالات العلاقات .

المحور الأول: دلالات الرؤى

إنّ مسألة استجلاء رؤى ما غاية في الاهمية، ولا سيما انها مرتبطة بثلاثة اقطاب رئيسية يمثل فيها المؤلف الراوي البؤرة التمثيلية التي تدور حولها القطبان الاخران وهما الشخصيات في ضوء النص والمتلقي الذي يشارك في العملية الابداعية، وباكتمال الاقطاب الثلاثة تنشيء الرؤية الصريحة للرواية هذه أو تلك. هذه المسألة اخذت بيد النقاد المتخصصين في مجال القص شوطا بارزا؛ ونال البنيويون من هذا الشوط حظوة كبيرة في عرض آرائهم في ساحة النقد القصصي، وقد بدأ الاهتمام بهذه المسألة منذ ان اقدم (هنري جيمس) بوضع بصمته على الشكل الفني عن طريق ماسماه بـ (وجهة النظر) بعدها اتبعه كل من برسي لبوك واين سي بوث وجان بويون ووضعوا آراءهم بشأن هذه المسألة وعدّوها الاجدر بالاهتمام اذا ماتم التطرق الى اسلوب الرواية [11]، فالصيغة التي تكتب بها رواية ما تختلف عن الصيغة الاخرى تبعا لاختلاف وجهات نظر الرواة في ابراز الاحداث،كما ان قرب وبعد الراوي عن الشخصية هو الذي يحدد نوع الرؤية التي ستطغي على مجمل الرواية. لذا نجد ان جان بويون واحد من الذين تعاملوا مع النقد القصصي على نحو مختلف؛ وذلك من حيث تقسيمه موضوع الرؤى في الرواية بطريقة يمكن عدّها السائدة في النص القصصي وتقسيمه للرؤى هو:

" 1. **الرؤية من الخلف: وتتميز بان معلومات الراوي فيها عن الشخصية اكبر من معلومات الشخصية نفسها؛ فالراوي وفق هذه الرؤية يعرف كل شيء عن الشخصية؛ ولقد اطلق بعض الباحثين على هذه الرؤية تسمية المجاوزة.**

2. **الرؤية مع: وقد اطلق عليه بعض الباحثين تسمية الرؤية المجاورة؛ لان معرفة الراوي بموجبها لاتتعدى أو تتجاوز معرفة الشخصيات لانفسها، وتعد هذه الرؤية شكلا ارقى من الرؤية من الخلف ومن الملاحظ انها باتت تسود الادب الروائي العربي بصورة خاصة.**

3. **الرؤية من الخارج: وتتميز بان معرفة الراوي فيها لشخصياته أقل من معرفة هذه الشخصيات لانفسها وتقتصر معرفة الراوي على المظاهر الخارجية من الشخصية؛ كحركة الجسم واليدين ومايرتسم على الوجه من تعابير "** [12].

هذه الروى الثلاثة التي تبنى عليها الرواية تختلف باختلاف الحدث الذي يعرضه

الراوي، وهي رؤى تتعلق مباشرة بالشخصية التي تتمركز حولها الاحداث اي كان حجمها في التأثير على المتلقي.اذ لايمكن ان ينهض أي عمل روائي بمهمته إلاّ بوجود الشخصيات التي تحدد مسيرة احداث الرواية نحو الامام وهي تختلف باختلاف الاعمال الروائية،بل تختلف حتى في العمل الفني الواحد،فهناك شخصية رئيسية تسير عليها الاحداث من دون اي تغيير في سلوكها، وهناك شخصية ثانوية تلعب دورا بارزا في مكان ما في العمل ولكنها سرعان ماتختفي وهناك شخصيات معقدة واخرى نامية وغير ذلك. هذه الرؤى قد تكثر عند بعض النقاد وقد تقل عند البعض الآخر على ضوء معطياتهم الثقافية في هذا المجال.

ومهما يكن من أمر هذه الرؤى فان الرؤية الاولى المتعلقة بالراوي (كلي العلم) الذي يعلم مايدور وما سيدور في خلد الشخصية، وماهو مصير الاحداث والرؤية الثانية المتعلقة بالراوي (محدود العلم) الذي لايعلم أكثر مما تعرفه الشخصية هما اللتان تسودان في عموم تقسيم الرؤى في اي رواية على اعتبار ان الراوي هو الذي يروي الحدث ويعلم مايعلمه من احداث وخفايا الشخصية، أو ان يترك في مجمل الرواية الحرية للشخصية التعبير عما تريد التعبير عنه وهو مايدفعنا الى قبول تقسيم الناقد التشكيلي الروسي (توماشفسكي) الذي ميّز بين نوعين من السرد وهما السرد الموضوعي المتعلق بالراوي (كلي العلم) اي الرؤية من الخلف والسرد الذاتي المتعلق بالراوي (محدود العلم) اي الرؤية من الخارج[*]، فتوماشفسكي يرى ان الكاتب (الراوي) في السرد الموضوعي يكون " مطلعا على كل شيء حتى الافكار السرية للابطال اما في نظام السرد الذاتي؛ فاننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي او طرف مستمع متوفرين على تفسير معين لكل خبر معين وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه "[13].

هذان السردان يكفل وجودهما في الرواية بوجود نمط الراوي الذي يميل الى اي منهما حسبما يرتضيه هو أو حسبما تمليه عليه ثقافته بشأن هذه الشخصية أو الحدث أو معرفة عناصر البنية السردية الاخرى كالزمان والمكان والحوار؛ ولكل واحد منهما مزاياه الخاصة التي تخدم هذه الرواية أو تلك، فالسرد الموضوعي يكون فيه الراوي حرّ التنقل بين احداث الرواية وله الحق في وصف الشخصية أو اي جزء من الرواية، فعندما يجد الراوي موقفا ما يقوم باعطاء المعلومات الكاملة عنه ويحاول صياغة الافكار على نحو يجعل المتلقي يشعر بان الراوي يقدّم له معلومات مهمة تمهد له الطريق في فهم الاحداث المستقبلية، ولكن المعلومات التي يقدّمها الراوي لاتكون نهائية، بل يترك للمتلقي حرية التحليل والتفسير والتأويل، واذا ما انطلقنا في

تطبيق هذا النوع من السرد في رواية نهايات صيف؛ فاننا وجدنا ان السرد الموضوعي هو السرد الطاغي على مجريات الرواية على العكس من السرد الذاتي الذي شغل حيزا ضيقا، فالراوي هنا خوّل لنفسه ان يكون صاحب المنبر المعبّر عن كل شيء في اغلب مجريات الرواية. اذ تولى ايضاح وتحديد ملامح الشخصية وخصائصها وابعادها الايديولوجية وكل ماتنطوي عليه من عواطف وتصرفات حسنة كانت ام سيئة بطريقة توحي الى المتلقي بان البطل هو المتكلم لا الراوي،و هناك امثلة عدّة تبين كيف ان الراوي تصرّف ويتصرف في تحديد ووصف ملامح شخصية هناء بطلة الرواية فضلا عن الشخصيات الاخرى، فهو لايمر على شخصية من شخصياته إلاّ واعطى عنها معلومات تكشف عن ملامحها الخارجية وافكارها وطموحاتها ومثال ذلك وصفه لشخصية هناء بقوله:

" فتاة جامعية انيقة المظهر، هادئة الطباع في جمال غير اعتيادي، تقف تعبئ وحيدة ترفع على استيحاء اطراف اصابعها نحو اهدابها لتمسح آخر دمعة " [14].

هذا النص يستدرج المتلقي مباشرة الى نهاية المطاف وذلك من خلال وضعه في حالة صدام مع ماكان يتوقعه فالمتلقي يتنبئ على الفور بمكامن الشخصية الخفية وماستؤول اليه من معطيات في المستقبل على ضوء خلفية الوصف الذي قدّمه لنا الراوي فاذا ما اخذنا عبارات (فتاة جامعية - انيقة المظهر - هادئة الطباع - في جمال غير اعتيادي)، يتبادر الى الذهن بانها شخصية متّزنة متحضرة تستطيع حسم الامور ولها قرار في الاشياء التي تصادفها وهو ما سنجده فعلا في شخصية هناء على مدار الرواية من انها حاذقة ومتمكنة وسريعة التصرف في حسم القرارات، ولا سيما مع نايف كنعان وتشخصيه منذ الوهلة الاولى عند دخوله الى عالمهم (اي بيتهم) وفي مجمل الوصف يستدل المتلقي انها شخصية منغمسة بالخير والصلاح.

وعلى العكس من الرؤية الخيّرة والصالحة نجد الشر مزروعا في شخصية الضد اي عند نايف كنعان، فالراوي بسرده الموضوعي يعطي ابعاد هذه الشخصية بصيغة تستدرج المتلقي الى تفصيل عالمها والتنبؤ بما ستؤول اليه في المستقبل فعلى سبيل المثال يقول الراوي واصفا هيكل نايف بمظهره الخارجي

" طويل القامة، اجعد الشعر، غائم النظرات، يخفي وجهه الاسمر الصغير خلف زجاج نظارة سوداء كبيرة.... الرجل الغريب نحيفا ذا بنطلون معتم " [15].

قد لايفصح هذا الوصف العام لهيكل نايف عن مكنوناته النفسية لان الاثار الخلقية

تختلف عن الخلقية وان الخلقية مكتسبة من الواقع الذي يعيشه الشخص ولكن هيكل الشخص قد يدل في بعض الاحيان عن إضاءات خاطفة عن الشخصية قد تكون هي نفسها متفقة مع الاوصاف الخلقية التي قد تكتسبها جراء تفاعلها بالواقع، فجملة(طويل القامة) تدل من وجهة نظر علماء النفس بنوع من التعالي والزهو بالنفس واجعد الشعر قد تشير الى تمرد صاحبها من الواقع والنظر اليه بعين مغايرة عما يراه الناس الاعتياديين وعادة مايطلق هذا الوصف على اغلب الرسامين التشكيليين؛ لان شعرهم ذات تسريحة مجعّدة كما عند نايف كنعان، فهم متمردون على الواقع باعمالهم وهيئتهم التي تدل عليها تجعيدة شعرهم، كما ان سمار الوجه دلالة على الغلظة والتوتر والمزاجية وهي اطباع توصف بها الشخصيات ذات البشرة السمراء في اغلب الاحيان نتيجة تأثرات بيولوجية وسايكلوجية في آن واحد، كما انه يرتدي بنطلونا ذا لون معتم لمزاجيته وسوداوية افكاره وهو مايراه ملائما مع هيكله.

هذه الصفات الجاهزة التي قدّمها لنا الراوي تعطي المتلقي الضوء الاخضر على فهم طبيعة هذه الشخصية منذ البداية ولا سيما ان الراوي قدّم لنا هذا الوصف في الربع الاول من روايته وفي الاسطر الاولى تحديدا، واذا ما اردنا ان ندعم فكرة الراوي عن طبيعة هذه الشخصية عن طريق أوصافها الجسدية فاننا سنلتقي معه بتحديد ملامح هذه الشخصية على نحو واضح داخليا عن طريق مزاجية نايف كنعان، وذلك بلسان صديقه الحميم الذي يعرف اشياء واشياء عن اطباعه؛ فهو يقول ردا على سؤال هنأء عندما سألته عن حاله وهو بغيض منه:

" كان سيء المزاج؛ عصبيا كاد يضرب اخاه (قيس) لسبب تافه يتعلق بموعد استحقاق كمبيالة لاحد مدينيه لم يتمكن قيس من ابلاغه في الوقت المحدد " [16].

فنايف هنا عصبي يشعر بامبراطوريته التي بناها على اكتاف اخيه الاصغر قيس الذي حوّله الى اداة طيّعة لتحقيق رغباته الجشعة،ويمكن اثبات هذا الامر بوصف الراوي هذه العلاقة بين الاثنين بقوله:

" كان قيس نحيلا اسمر واسع العينين، طويلا بعض الشيء يتمنى ان يعيش قريبا منهن؛ ليكون بديلا عن اخيه الاكبر الذي حوّله الى جاب من حياة المال والى شبح كريه شبيه بمبلغ مهمته التبليغ والاتصال بالمدينين " [17].

فهذا تأكيد على فرط سوداويته وكبره وتعاليه بجعله اخيه جابيا بدلا عنه سالبا راحته ومستقبله.

وهناك شخصيات أخرى في الرواية قدّمها الراوي بصيغته التي يرتأيها حتى تكون لدى المتلقي فرصة للتعرف عليها وجعله مشاركا له في معرفة احداث الرواية عن طريق شخصياتها اولا بأول... فام ساهرة واحدة من الشخصيات التي اعطانا الراوي اوصافها الخارجية وسلّط الضوء على مكامنها الداخلية باسطر قليلة فهو يقول:

" في بيت ساهرة كان ممكنا لهناء ان ترى وجه صديقتها وتسمع صوتها من خلال نبرات الام؛ برغم الوشاح الاسود المنمنم، وهو يكاد يخفي جزءا من استدارة الوجه، اما العينان فكلما كانت تراهما من قبل عميقتان ملونتان لم تفقد بعد بريقها؛ برغم وطأة الالم ونزيف الدمع بعد فقدان ساهرة، حيث يرى القريب منها غلالة حزن شفيق " [18].

اعطى لنا الراوي هنا برؤيته الخلفية اوصافا واضحة عن شخصية ام ساهرة منها ماهي خارجية مثل استدارة الوجه ولون العينين، وداخلية من حيث انها ذات نفسية مكسورة حزينة بسبب فقدها ابنتها ساهرة.فضلا عن ان الراوي (كلي العلم) لايقف عند حدود وصفه الشخصية وتقديمها للمتلقي، بل يتعدى ذلك الى حدود لامنتهية في وصف جميع الاشياء،فهو يصف الاماكن والازمنة وكل مايتعلق بالحدث من تأزم وانفراج وغير ذلك. اذ اننا عن طريق هذه الاشياء يمكن ان نستبين الجوانب الخفية في الحدث والشخصية المحركة له فالمكان الذي تلتقي فيه مجموعة ما على سبيل المثال ينم عن انطباعات تلك الشخصيات تبعا للمكان المرتاد،فهو يعد مرآة عاكسة لشخصية الشخص الذي يرتاده فاذا كانت شخصيات تلتقي في مساجد المدينة نستنتج من ذلك افكار هذه الشخصيات وانطباعاتها عن الواقع والحياة وغير ذلك؛ فالمكان من العناصر المهمة في العمل الروائي،لانه يحدد احداثه واين وقعت ؟ وما هي افكار الشخصيات التي ارتادت هذا المكان أو ذاك،وهذا يتم عن طريق المزاوجة مع الزمن الذي يحدد بدوره ملامح الوقت الذي دارفيه الحدث في هذا المكان او غيره.

لذا فاذا ما كانت الرواية في المقام الأول فنا زمنيا يضاهي الموسيقى ويخضع لمقاييس مثل الايقاع فانه " من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان،وان المساحة التي تفصل بين القارىء وعالم الرواية لها دور اساسي في تشكيل النص الروائي،فالقارىء...ينتقل من موضعه الى عوالم شتى الى روسيا تولستوي،الى باريس

بلزاك،الى قاهرة محفوظ الى عالم خيالي....فالرواية رحلة في الزمان والمكان على حد سواء " [19]، فضلا عن ان تجسيد المكان في الرواية يختلف عن تجسيد الزمان من حيث اختلافهما بصيغة الادراك اذ ان " الزمن يرتبط بالادراك النفسي اما المكان فيرتبط بالادراك الحسي.." [20]

ففي رواية نهايات صيف على سبيل المثال نجد أوصافا عدّة للامكنة التي يمكن ان تدلّنا عن ماهية هذه الشخصيات منها:

" ضج المنزل باضواء ذات الوان وبانواع من قناني البيرة حتى قناني الشمبانيا؛ وباصوات مطربين وراقصات ترتفع في مساء كرنفالي صاخب ومحكوم بالانغام والالحان الشعبية؛ يوقعها عازفو الباند الغربي تحت سماء من الزينة والكحل والليل وبلورات الكريستال... السيد نايف كنعان يحتسي النبيذ والسعادة معا الفتيات يبتسمن له احداهن تملأ كأسه " [21].

وكذلك قوله: " كان موعد لقائهما في اللآلي؛ وقررا ان يكونا وحدهما هذه المرة وتم اللقاء. دارت الكؤوس وصبّ الرجل ذو الشعر الاكرت الشمبانيا في كأس صاحبه مشكور المسعود وصبّ لنفسه وصاح: اشرب يامشكور في غياب القط ورفع كل منهما كأسه بيد ان المسعود ردّ قائلا: ماذا تقصد؟ ثم ماحكاية القط (هذي) " [22]

دلالات المكان في هذين النصين يمكن عدّهما مرآة عاكسة لماهية الشخصية،فطبيعة المكان تعطي انطباعا كافيا عن الشخصية المرتادة عن طريق الاستخدامات المكانية والمرتادين في آن واحد،فاذا لم يعطنا الراوي نبذة عن هذه الشخصية أو تلك؛ فاننا نستطيع ان نستكشفها بانفسنا عن طريق ارتياد هذه الشخصية أو تلك هذا المكان أو غيره؛ فحانة الشرب أو المنزل الذي تحول الى ملتق للشرب والرقص وارتكاب الموبقات كلها امور كفيلة بوصف الشخصية بالعبثية المفرطة والتمرد على الواقع، وانها لا تأبه بالنصح والتزام القيم والتقاليد،وهذا ما انطبق مع اوصاف شخصية نايف كنعان التي اعطانا اياها الراوي سلفا وكذلك الحال بالنسبة لمسعود المشكور.

والجدير بالذكر فان المكان لايتأثر بالشخصية على عكس تأثيره عليه،فشخصية نايف كنعان على سبيل المثال لا تؤثر على المكان اطلاقا لانه مكان له معالمه الخاصة ولايستطيع هو ومن معه ان يبدّل من جوهره وقيمته،فهو مكان للأثم واللهو وشخصية نايف لم تجعل منه مكانا مثقفا ونزيها أو مكانا تجري فيه العفة وتسوده الطهارة،بل بقي على ما هو عليه.

وبما ان هناك علاقة جدلية بين الشخصية والمكان في اطار السرد الموضوعي فان الجدلية نفسها تنسحب تحت مظلة السرد الذاتي الذي كان حظه ضعيفا قياسا على الموضوعي،الا انه لعب دورا مهما في توظيف الازمنة والامكنة وتفعيل الاحداث وتطوير الشخصيات، وفي هذا السرد الذي اصبح فيه الراوي (محدود العلم) نلاحظ سيطرة واضحة للشخصية على مجريات الاحداث واعطاء الاوصاف،فعلى لسان امين غانم المحامي عبر تقنية الحوار مع هناء يمكن ان نستكشف هوية الشخصيتين عن طريق المكان الذي ستلقى فيه المحاضرة فهو يقول: " نادي الحقوقيين سوف احاضر في قاعته هذا المساء؛ حيث التقي بالجمهور وببعض المعنيين، وهذا في الحقيقة نشاط شخصي محض احاول من خلاله انارة العقل والوجدان بموضوع مهم جدا....سأكون سعيدا جدا لو حضرت " [23]؛ فالمكان اعطى انطباعا عاما عن مزايا الشخصيتين وذلك من حيث كونهما شخصيتين مهذبتين ومثقفتين؛ لانه مكان يستدعي ذلك،فنادي الحقوقيين يرتاده المحامون والمثقفون للأستفسار والسؤال وسماع المحاضرات وهو ما كانت الغاية منه.

الى جانب ذلك فان رؤى الشخصية التي تفوق رؤى الراوي تجنح الى سرد تفاصيل قد تتعسر عليه.او بوصفها الشخصية الاكثر قربا من الحدث نفسه، وعليه فان اوصافها وانطباعاتها وتطلعاتها بالاستشرافات نحو المستقبل قد تفوق استشرافات الراوي؛ أي ان " الشخصية تبرز وتسيطر على الحوادث بما لها من قوة وجاذبية، ولكن عندما نتفحص القصة جيدا نجد ان الكاتب لايكشف بذلك، بل يعمد الى...وسائل اخرى ليوفر لها هذه السيادة " [24].

لذا فان هذا النوع يتصنّعه الراوي أو هو ما تتطلبه حبكة الرواية حتى تجنح الى المصداقية وتفاعل المتلقي وجعله متمسكا بتلابيب الاحداث حتى الوصول الى النتيجة،فالحدث الممتزج بالمكان والمؤول عن خفايا الشخصية المضطربة تفصح عنه بطلة الرواية من خلال وصفها حالها؛ وهي تبحث عن ساهرة في كل مكان: " كنت كلما اقتربت من باب مستشفى او مركز شرطة تعثرت خطواتي؛ واعتراني نكوص لكن ما الحيلة اذا كان عليّ الدخول بمفردي للبحث عن ساهرة مهما طال الزمان.....كان الرعب ابتدأ من الطوارىء الى الطب العدلي؛ ومن الطب العدلي الى مدينة الطب؛ ومن المدينة الى الشارع ابحث بمفردي فيما بين الجثث عن جثة معلبة مدفونة بالثلج. كنت ارتجف ماسكة بآخر خيط من خيوط اعصابي متشبثة بأمل ما،اما كيف استطعت الدخول نحو الصالة ومن اين لي ان اقف في

معرض الجثث ادقق في جثة مجمدة فأمر احاول نسيانه "[25]

سمح الراوي في هذا النص للشخصية ان تعبر عما تريده بحسب خلفيتها الايديولوجية ونظرتها للامور في ضوء الامكنة التي ارتادتها والتي اعطتنا ملامحها،ففي عبارة (ابحث بمفردي فيما بين الجثث عن جثة معلّبة مدفونة بالثلج) نجد مؤشرا دلاليا دالا على الثقافة والنظرة التأملية للامور عند هناء،فهي ذو فلسفة تؤهلها لاصدار الاحكام والقرارات ولا سيما في الامور الصعبة،فجملة (معلّبة مدفونة بالثلج)تفصح عن مدى نظرتها الحالمة بما ستؤول اليها صديقتها ساهرة من حتف تحت ركام الثلج، وهي نظرة مثقفة متقصّية تنطبق على ما قاله شجاع العاني بصدد شخصيات موسى كريدي: " ان ابطال كريدي هم ككل البرجوازيين الصغار يفكرون كثيرا دون ان يحققوا شيئا من افكارهم، أو ان يضعوا تفكيرهم موضع العمل وتتآكل البعض منهم رغبات شاذة احيانا "[26]. أي ان هناء تفكر باشياء تريد فعلها او تحقيقها؛ إلاّ انها تصطدم بالواقع الملموس ولا تحقق ما تريده، واذا ما تركنا جملة (معلّبة مدفونة بالثلج)وتمحصنا جيدا في الحدث المروي نجد ان دلالات الرعب والهلع توحي بالكآبة،وهي تمثل صورة عاكسة لنفسية الراوي الذي يريد افراغ ما في جمجمته من افكار لتغطية هذا الحدث،فالمكان مخيف (مستشفى-طوارىء-مقبرة-جثث..) وهذا كله يمثل دلالات ملتوية للنفسية المكلومة.

هذا الحدث المشحون بالدلالات التأملية واعطاء الانطباعات الموحية بشأن الاحداث أو الشخصية قد نجده بلسان الشخصية نفسها يأخذ منحى آخر، وهو منحى الشرود الى الميتافيزيقيا جرّاء الموقف الذي عبّرت عنه هناء باسلوب فلسفي بنّاء فهي تقول:

" اسأل نفسي كم يكون مفيدا لك في الاقل لو انك لاتدري شيئا ولاتعرف ما يحدث للضوء حين يتكسر؛ ولا للحلم حين ينتهي بكارثة، دع التفسير جانبا؛ فالاحلام تأتي ولا تكاد تنقطع في كل حادثة نوم؛ ولا نكاد نحن فنقطع عن سلطتها للحلم سطوته ايضا.اليس كذلك ؟ انا مثلا رأيت حلما لم ار في حياتي مثله ولا يمكن (وهذا افتراض)ان تكون انت او احد اساتذتك الانكليز تحلمون بمثله،فذات ليلة من ليالي الحزين رأيت فيما يرى النائم صديقتي تصحبني في رحلة غير مألوفة فما ان دلفنا معا نحو شارع غريب حتى افترقنا فاخذت اطوي الكثير من المسافات البعيدة بحثا فلم أر ظلا لها على الارض، بل رأيت ابي (وهذا ما اثار عجبي)يظهر في الحلم بعبارته المراكشية وابتسامته المهذبة يخبرني بمقتلها "[27].

تتمحور فكرة الراوي عبر السرد الذاتي بالصراع الخيالي بين ما يتمناه المرء وبين واقعه الملموس بطريقة الابحار في الحلم،فحلم هناء ضمّ في بواطنه ديمومة الحدث بطريقة التأمل والاستشراف نحو المستقبل بشأن ما ستكون في النهاية نتيجة صديقتها ساهرة،فعبارة (فلم ار ظلا لها على الارض بل رأيت ابي..)في جوهرها تعبير صادق على ان مصير ساهرة هو مصير ابوها وهو الموت،فتأملها هذا يربط الحدث ويشدّه بمباركة افكارها المعكوسة عن رؤى الراوي اذ ان " الحدث لايكون لا مكان، بل انه في مكان محدد "[28].

هذه الرؤى الدلالية المنبجسة من امتشاج الحدث بالشخصية والاتصال بالمكان يدفعنا الى ابراز دلالات الحدث في الرواية في ضوء رؤى الراوي؛ وذلك من حيث تقسيم الحدث على حدث متكامل ومجمل. فالحدث يعد من المقومات الاساسية التي تعتمد عليها البنية السردية وفيه تلتقي العناصر الاخرى وتزدوج لاستبيان الدلالات، فالزمان والمكان والشخصيات والحوار كلها تمثل دائرة مغلقة تحرك البنية السردية وتجعلها مميزة، وبما ان الحدث ركيزة اساسية في هذه البنية فانه يقسّم على حدث متكامل؛ وفيه يكون الحدث واحدا منذ البداية وحتى النهاية،فالمكان فضاء مفتوح والزمان طويل جدا والحوار كثير ومتنوع وهو ما يتعاكس مع القسم الاخر وهو الحدث المجمل الذي فيه تتشظى مجموعة احداث صغيرة تدور بدائرة الحدث المتكامل وتنميه، ولكن هذا يكون في البداية او في منتصف الرواية.

هذه المزاوجة في الاحداث لم تأت اعتباطا في رواية ما، بل هي نابعة من رؤى الراوي في الرواية على وفق كلية علمه أو محدوديته.

لذا وفي ضوء ذلك نجد ان في رواية نهايات صيف عناوين بارزة (ليست بمصطلح عناوين)لاحداث مصغرة؛ ولكنها ذات قيمة في تفعيل النص وادامته لصالح اكتمال البنية السردية فيها،فاذا ما انطلقنا من الحدث الرئيس فيها نجده بارزا بحدث الصراع بين شخصيتين متناقضتين، او قل بين تياري الخير والشر،فتيار الخير تمثّل بشخصية هناء عبد الحميد عبر تأملاتها وفلسفتها واستشرافاتها للمستقبل من اجل تحقيق السعادة، وهو تيار يصطدم بجدار الواقع محدثا هزة انفعالية بسبب نوايا الشر التي تمثّلت بشخصية نايف كنعان،وهذا ما ينطبق على قول شجاع العاني من ان " ابطال كريدي هم في الغالب مثقفون يحلمون بالسعادة والبراءة وبعالم جديد تتحقق فيه كل هذه المعاني،ولكن احلامهم تتحطم بفعل القوانين الموضوعية لواقع مدنس بالاثم والشر والعنف "[29]، واذا ما استنطقنا الحدث

الاكبر بعمق نجده اكثر تفرعا جراء الاحداث المتصلة مع بعضها البعض،ويمكننا ان نحدد على سبيل الحصر ثلاثة احداث مهمة وهي كالآتي: 1-حدث اختفاء ساهرة 2-موت قيس بسبب نايف كنعان 3-علاقة هناء العاطفية مع ربيع محمود.

1-حدث اختفاء ساهرة

إنّ تفكيك النص الروائي الى احداث مجزّأة له دلالات ثانوية،لكنها دلالات مرتبطة بالدلالة العامة للحدث الشامل،فصراع هناء مع واقعها الذي تمثل بعنجهية نايف وسيطرته على اعصابها وافعالها قابله صراع آخر زاد من مأساتها وهو اختفاء صديقتها ساهرة التي كانت عالمة باسرارها، ولاسيما قصة نزاعها مع نايف بشأن المنزل الذي يريد اخذه منها.هذا الحدث اخذ من النص الروائي ثلثه حتى يجد المتلقي ان الحدث الأساس اختفى ولم يعد له اثرا، ولكن الازمة تنفرج بعد حين ليأتي الحدث الآخر والآخر وصولا لحبكة مدروسة مؤطرة في الحدث العام.

الازمة تبدأ باختفاء ساهرة من بين يدي هناء وهما في السوق يبحثان عن بعض الحاجيّات وسط زحام السابلة من الناس. بدأ التوتر واضحا على هناء ولم تعد تعرف ما ستعمله في هذه المصيبة وابتدأ ذلك:

" وساهرة التي كنت طوقتها قبل لحظات وقبّلتها في عينيها تفلت مني وتمضي على عجل....ابحث عن ساهرة واشيائها الجميلة التي تركتها حتى سألت نفسي اين وشاحها البنفسجي ؟ واين كتبها ؟ ومن سرق منّي زهرة الغاردينيا ومن اكل التفاحة ؟ " [30]

فاختفاء ساهرة زاد عند هناء توترها واشتدت الازمة حتى وصلت ذروتها، فهي تصارع الشر مع نايف وتصارع نفسها باختفاء صديقتها، ولكنها في الوقت نفسه متقنعة بالحكمة والدراية وتسيير القرارات والتأملات الواقعية في ضوء خلفية فلسفية تنبىء برجاحة عقلها وثقافتها العالية؛ وهو ما يريده أساسا الراوي؛ فالشخصية على الرغم من صراعها ثابتة متحمّلة حتى تصل الى نتيجة ما، وسنجد ان هذه الازمة ستنفرج كلما تقدمنا اكثر في قراءة النص الروائي بعمق.

2- موت قيس بسبب نايف كنعان

صعقة أخرى تتلقاها هناء بموت الوسيم قيس شقيق نايف،فهناء تكن البغض والعداء لنايف وتستهوي نفسها اخاه قيس،وذلك لتضاد افكاره واخلاقه مع اخيه الذي يكبره بثلاثين عاما.شخصية قيس لها حضورها في تفعيل الحدث الاكبر ولكن بصيغة التوافق والتراضي،فهو مثّل اداة اجبارية لتحقيق نوايا نايف:

" نايف ارسل قيس اخاه ليقول:لابد من وضع حد للامور فما العمل ؟على هناء في هذه الحالة ان تقابل حضرة صاحب النيافة (نايف) اين ؟ لاتدري....وقيس هذا الفتى الخجول لم يشأ ان يزف بلاغا لكن نايف يحاول زج اخيه قيس في قضية لايد له في صنعها ولا دخل ولا ناقة ولا جمل،هو أساسا لا يريد الدخول طرفا في معارك وهمية يخوضها الاخ الاكبر كي يبني مجدا وهميا على حساب فتى ما زال في بداية الطريق " [31]

تتراءى لنا في هذا النص دلالات الشفافية والاعتدال والخجل (هذا الفتى الخجول)قد ارتسمت ملامحها في شخصية قيس الذي تتعاطف معه هناء،فدوره اقترن بالتبليغ لما أراده نايف وذلك لحضور هناء الى منزل نايف لتسوية الامر الذي يتصارعان من اجله،وعندما نستمر في قراءة الرواية نجد المزيد من المقاطع التي يتحوّل فيها قيس الى مبلغ وجاب لمال اخيه من الزبائن وغيرهم؛ الى ان اشتدت حركة الحقد والعداوة لنايف من قبل مديونيه وادت ذروة الازمة الى قتل قيس من مجهولين، دافعا بذلك ثمن غطرسة نايف وكبريائه المقيت على الاخرين:

" كان ذلك حدث في عمق الليل؛ حيث ينام نايف في غرفته وينام قيس في غرفة أخرى حيث ضغط مجهول على الجرس،دوّى الرنين في الداخل فايقضهما معا.كان يمكن للحارس النائم في اقصى الحديقة ان ينهض؛ لكن نايف كنعان طرده قبل بضعة ايام الفلاح خلف وهو الحارس في الليل؛ وليس معقولا ان ينهض نايف ليرى من بالباب فاصدر امره لاخيه قيس فتى في التاسعة عشرة من عمره ان يفتح الباب وليس بوسع الفتى رد الطلب لاخيه الذي يكبره ثلاثين عاما ويحل في الوقت نفسه محل ابيه،كانوا ملثمين اطفأوا قبل دخولهم ضوء الفوانيس المعلّقة وتوزعوا ما بين المدخل وباب السياج ينتظرون فتح الباب....وما ان فتح الباب بعد دقائق حتى اندفع اثنان منهم او ثلاثة اوغلوا نحو الداخل واسكتوه بطعنات مميتة

وتواروا في ظلام الليل " [32]

فهنا صعقة أخرى توالت في خازنة هناء واصبح صراعها مع نفسها شديد التأزم؛ لانها تعرف ان المسكين لم يجن سوى التعب في حياته والموت اخيرا بهذه الطريقة.

هذه الصراعات التي عاشتها بطلة الرواية واثرت فيها قابلتها هوّة عاطفية عادلت كفة الصراع كله وجعلت من البطلة اكثر تفاؤلا بالحياة.

3- علاقتها العاطفية مع ربيع محمود

أوجد الراوي لبطلته متنفسا للخلاص من دوامة صراعاتها النفسية التي لاحقتها تباعا وعصمتها عن تحقيق اهدافها مبكرا حسبما ترتأيه.اذ ان اشتداد اية ازمة تلاحقها نسمة الانفراج لا محالة وهذا ما تتطلبه الحبكة على الدوام،فاشتداد الصراع بالموت والقتل وتذويب الاعصاب الذي لاقته البطلة اعقبه انفراج عاطفي بعلاقة نظيفة بين هناء وربيع محمود،وقد تم ذلك عندما ارادت لقاء استاذها المهندس الدكتور عرفان مصطفى في مكتبه ولكنه لم يكن موجودا لسفره الى ايطاليا؛ وعليه استقبلها شاب وسيم هو المهندس ربيع وقد غيّر هذا اللقاء كيان هناء المكلوم بدوامة الصراعات الى انفتاح جديد على المستقبل، ويمكن عرض النص الذي تم فيه هذا اللقاء: " قبل ان تطرق الباب تطلعت نحو الداخل عسى ان ترى احدا فبدا لها المكان خاليا الا من الضوء والستائر؛ قالت لنفسها ليس بالوسع الانتظار ساعود من حيث جئت؛ إلاّ انها قبل ان تتجه نحو مكان سيارتها اعترض طريقها شاب في قامة طويلة وعينين واسعتين نضاحتين بألق غريب كان مظهره انيقا: بدلة زرقاء غامقة اللون بقميص ابيض شديد البياض نظر اليها وسرعان ما القى في وجهها ابتسامته (شكرا) قالت ثم مدت يدها صافحته هو اهلا.تفضلي. هل من خدمة ؟هي.شكرا هل هذا مكتب المهندس الدكتور عرفان ؟هو -نعم.يمكنك الدخول....كان واضحا خلال تلك الدقائق ان بهجة ما غامضة حلّت في كيان هناء مثلما ظنّتها تحل في كيانه ايضا.كانت تتمنى لو بقيت طوال الوقت تحتسي الشاي ببطء كي يرى وجهها في مرآة عينيه وتبقى متصلة بخيط الوهم " [33]

ثمة اشارة صريحة بتحويل مسار الدلالات بخطوة افتعلها الراوي (كلي العلم) من دلالات الكبت النفسي الى دلالات الانفلات العاطفي التي عادلت بمجرياتها مفاصل الكبت وساوته،فشخصية ربيع مثّلت الشطر المعادل والمكمل لشخصية هناء وبفضل ذلك استطاعت

ان تخوض لعبة الصراع بشجاعة الفرسان لاستنادها الى مرجعية اعطتها كثيرا وافادتها في مجال صراعها ولاسيما مع نايف وبحثه معها (ربيع) عن صديقتها ساهرة،فضلا عن ان النص (كان واضحا خلال تلك الدقائق ان بهجة ما غامضة) حمّله الراوي دلالات توحي للمتلقي بمدى حاجة هناء الى هذا النصف الاخر لانها بادرت بالتلهف، بل هي التي مدّت يدها لتصافحه،وهذا امر طبيعي لانها تشعر بفراغ جراء ما حصل لها،الى جانب ذلك نجد شحنة من الايحاء قد تبلورت في هذا النص، وهي انها شخصية مقبلة على الحياة بقوة وهي متأملة وحالمة ومثقفة ومتزنة في الوقت نفسه،وهذا اشعار من الراوي بانها شخصية ليست بالسهلة أو المستسلمة،بل تعرف كيف تتصرف.

هذا الحادث الجديد في حياتها جعل منه الراوي محورا محركا للحدث ومتنفسا لصراعات هناء،وقد اتسمت مجريات الحدث هذا بانه اخذ طابع الحوار بنسبة 90 % وذلك لما للحوار من اهمية بالغة في النص المروي كونه يعد جزء من الاسلوب التعبيري الذي يحمل الصفات العقلية التي لا تنفصل عن الشخصية،وبوصفه مصدرا من مصادر المتعة فيه وبوساطته تتصل شخصيات النص المروي بعضها مع بعض اتصالا صريحا مباشرا،كما يعد سببا من اسباب حيوية السرد وتدفقه اذا كان معبرا ورشيقا..[34]، فهو يعد " أكثر الاجزاء المتفق عليها في الرواية؛ ولكن يكون كذلك فقط عندما يهدف الى سرد القصة الرئيسية بطريقة ما [35].

ولكي يكون الحوار فعّالا في النص عليه ان يكون معبرا ورشيقا على نحو يتوافق والشخصية وان يندرج في الوقت نفسه في صلب الحدث؛ وينصهر معه كي لايشعر المتلقي بانه دخيل أو انه شيء طارىء حلّ في النص،وعن طريق هذا الاسلوب تظهر الشخصية في وجوه عدّة نكشف من خلالها عما في داخلها من مشاعر وافكار وانطباعات خاصة بشأن الحياة عامة؛ أو الحدث خاصة وعليه فهو " ينسجم مع طبيعة البناء الروائي؛ لانه يتناسب والقص الشفاهي له،فاستخدام ضمير المخاطب (انت)عبر فعل الامر (اسمع) وضمير المخاطب (انت) يعبر عن حضور المتلقي ومحاولة الكاتب استمالته " [36].

اتسمت حوارات الشخصيتين بالشفافية والرهافة العاطفية تبعا لطبيعة الشخصيتين الحالمتين المثقفتين المتأملتين في الحياة بوجه من الابتسامة والامل بان الخير هو الباقي مهما حاربته أو عادته الحياة..ومن هذه الحوارات نذكر:

" بم تفكرين ؟

ارادت ان تخفي حقيقة مشاعرها نحوه فلم تقدر، بل قالت في صراحة:

-افكر فيك...

كان لقسماته ان تنبسط ولعينيه ان تشرقا اكثر:

-تفكرين بي.على اي نحو ؟ بصراحة لم افهم.

فقالت هناء:

-اخشى الا يرى احدنا الآخر في زحمة هذا الضجيج الفارغ

ابتسم قليلا:

-يحدث اني سأكون وحيدة في هذا العالم...

-لكن انت في الواقع تعيشين وحيدة.

-صحيح لكن هناك من يستطيع تبديد هذه الوحدة " [37].

دلالات بعيدة أفصح عنها هذا الحوار؛ وهي بيان فكرة الشخصتين في النظر الى الحياة من زاويتيهما، فهما يبحثان عن السعادة المفقودة في هذا العالم وهي تكمن بارتباط الاثنين معا،كما ان الراوي اعطى لهناء شجاعة؛ أو قل جرعة من الجرأة العاطفية على الرغم من امتلاكها جرأة التحدي بمجاراتها نايف، وذلك لافصاحها عما يدور في بالها بصراحة متناهية؛ فقد أفصحت عن حبها لربيع بصدق وواقعية بقولها -افكر فيك.

وثمة حوار هادىء في مكان عام؛ وفيه رؤية للمستقبل الناجح الذي يبغيانه:

" - قل لي يا ربيع بماذا انت تحلم ؟

-بك اولا.وبتحقيق مشروع طالما اعددت له.

-مشروع سفرة سعيدة

-لا...

-مشروع زواجنا ؟

-لا...

-ماذا اذن ؟

-سيكون مفاجأة

-ما زلت مصغية اليك

-اصدار العدد الاول من المجلة

-تعني مجلة العمارة الجديدة

-مضبوط تماما

-رئيس التحرير:ربيع محمود (المهندس) ؟

-وسكرتيرة التحرير ؟

-هناء عبد الحميد (المهندسة)

ما الذي جرى في الحلم " [38].

وعلى هامش ما تم عرضه يمكن القول ان دلالات الرؤى جعلت البنية السردية في الرواية تتلبس بعناصرها الحيوية المفضية الى عكس هذه الدلالات الى المتلقي تعبيرا عن مكنونات الراوي،فالشخصية والمكان والحدث والحوار قدمت دلالتها بصدق وبمرونة اسلوبية عالية الشعرية،وهذا تطلب بدوره ثقافة عالية من الراوي،فالراوي في مجال رسم شخصيات روايته مثلا لابد ان يتكىء على خلفية رصينة تمكنه من رسم ملامح شخصياته؛ لانه يتعامل مع اشخاص غير عاديين كونهم قابعون في العمل الروائي،فاذا بدأ بوصف الشخصية عليه ان يوفق بين ما هو موجود في ملامحها وبين العمل الذي ستقوم به،فاذا كانت شخصية معركة مثلا وجب عليه ذلك ان تكون شخصية عنيفة وذات ملامح صلبة توحي بالموقف الذي تعيشه،واذا كانت شخصية هادىء ومتزنة ومثقفة فانها تكون عقلانية تستطيع التعامل مع محيطها بكل ثقة ومرونة،وهذا هو ما قدّمه لنا كريدي بالضبط من حيث ان ملامح شخصية هناء ناسبت افكارها والمواقف التي تعرضت لها، والشيء نفسه ينطبق على شخصية نايف كنعان من حيث اتسامه بالصلابة والقسوة تبعا لمواقفه وامكنته التي ارتادها. وعليه فان سيطرة السرد الموضوعي على معطيات النص الروائي في رواية (نهايات صيف) افضى بنا الى قبول كل المواقف والتأملات والاحلام والاستشرافات والتنبؤات المستقبلية التي كان يرسمها لنا الراوي، فهو لم يقف على حدود الوصف الخارجي،بل غار في اعماق الشخصية وافصح عما تريد الافصاح عنه مناصرة لايديولوجيته التي ابتغى عرضها هنا.

المحور الثاني: دلالات العلاقات

إنّ اعلان التوظيف الزماني في النص الروائي من الراوي صراحة أو ضمنا؛ له دلالات انطباعية معبّرة عن ايديولوجية الحدث بتحديد يمنحه مباشرة قيمته،كونه مرتبطا بعناصر البنية السردية الاخرى ومفضيا الى معن محدد.هذا التوظيف ليس على وتيرة واحدة من الوضع والعمل والدلالات،بل هو في متغير مستمر مع تغيير النص؛ فهو يختلف من حيث الحجم والسعة والاحاطة والشمول،والتوظيف الزماني يتضح عادة في " بداية كل فصل وتذكر دوما انك المؤلف الذي يعرف بالضبط متى واين يقع الحدث؛ ولكن القارىء يعرف فقط ما تقصه عليه " [39]، وهذا يعني انه مستمر مع مجريات الحدث حتى النهاية يؤثر فيه ويتأثر به من اجل خلق حالة من التوازن والتوافق الادائي؛ لربط مديات الحبكة على نحو متين يفضي اخيرا الى دلالات عامة.والزمن في النص الروائي يمكن عدّه بالزمن الانساني انه وعينا للزمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة، او كما يدخل الزمن في نتج الحياة الانسانية والبحث عن معناه.اذن لايحصل إلاّ ضمن نطاق عالم الخبرة هذا؛ أو ضمن نطاق حياة انسانية تعدّ حصيلة هذه الخبرات،وتعريف الزمن هو خاص وشخصي،او كما يقال غالبا انه نفسي وتغيير هذه الالفاظ؛ اننا نفكر بالزمن الذي يدخل في خبرتنا بصورة حضورية مباشرة.. [40].

هذا التركيزعلى الزمن النفسي لايمكن ان يأخذ وجوده ويتأقلم مع النص بمعزل عن صنوه الاخر وهو الزمن الطبيعي، اذ ان احدهما مكمل للاخر،فالزمن الطبيعي يتمثل بالاوقات المتعارف عليها(لحظة-دقيقة-ساعة-ليل-نهار-سنة...)، أما النفسي فهو منقطع النظير اي يتبع الحدث المصطنع من الراوي؛ فلاتجد له ثوابت محددة مثل استرجاع مجموعة احداث حدثت في الماضي لغايات يرتأيها الراوي؛ منها ايهام المتلقي بواقعية نصه عبر هذه الجماليات وذلك بان يجعل من الدقيقة يوما كاملا وهكذا.

الزمنان يمكن درجهما ضمن قائمة الزمن الداخلي للنص؛ وبخلافه فهناك زمن خارجي يؤطر زمنيته يمكن ان نسميه بالزمن التاريخي وهو الذي يتضمن تحديد الشكل العام لزمن احداث الرواية كأن تكون احداثها في الستينيات؛ أو السبعينيات؛ أو في الحروب المشهور في العالم؛ او غير ذلك من الشواهد التاريخية، وهو بهذا يمثل زمنا يحدد تاريخ تحرك الاحداث وعناصر الزمن الداخلي الذي يعد المحرك الاول للاحداث.هذه التقنية الزمنية التي تشحن

الاحداث بدلالات يمكن دراستها في رواية نهايات صيف على اساس علاقتي المدة والترتيب،ومع ذلك يمكن عرض مثالين احدهما ينتمي الى الزمن الطبيعي والاخر للزمن النفسي قبل الدخول الى هاتين العلاقتين.

الزمن الطبيعي:

" أف

ايلول انتهى وما انتهى الصيف

متى ينتهي الصيف ؟

هناء عبد الحميد تريد انقضاء الصيف لكن شمس البرحي ما زالت تنتصب على الناحية وندى تشرين يمس جبينها في اول المساء....اما الخريف فقد لمحته في الصباح يتخفى فيما بين ذؤابات النخيل واوراق الشجر محتفظا بشيء من نسماته الباردة؛ على ان الظهيرة غطت عليه بشيء من اللـهب وشيء من الغبار؛ ولم تستطع في اللحظة نفسها الاحساس بتبدل المواسم " [41].

هذا النص مشحون بالصيغ الزمنية البائنة المعالم على وفق رؤية اقتضاه الراوي، وهذه الاثار الزمنية هي (ايلول وتشرين الثاني-نهاية الصيف-اول المساء-الخريف-الظهيرة-اللحظة..)، فهذا الشحن مع بداية المقطع يفضي الى الارتباط بحدث ما ينمّي معه دلالات عامة تفرز في هذا الحدث أو ذاك، تابعة في الوقت نفسه لدلالات الحدث العام. وهناك العشرات من الامثلة من هذا النوع من الزمن،اما الزمن النفسي فله في رواية نهايات صيف حضور فاعل كونه ملتصق بالبنية السردية التصاقا قويا،ومثال ذلك " وعادت بي الذاكرة الى الوراء قليلا كان ذلك في نهايات صيف." [42].

الزمن في هذا النص على الرغم من كونه محددا بـ(نهايات صيف)، إلاّ انه متشجّر وكبير بعبارة (وعادت بي الذاكرة الى الوراء...)، وذلك لانها مدة طويلة فيها من الصيغ الزمنية الكثير، ففيها ليال وسنين وصيف وشتاء ووو..من الصيغ التي لا تنتمي الى حدود معينة.

أ-علاقة المدة:

تتنوع في النص الروائي آلية السرد بين الحين والاخر لتحقيق دلالات علنية وضمنية لجعل الحبكة اكثر التئاما وكأنها دائرة مغلقة تدور فيها تلك الجزئيات الخاضعة للسرد،فالروايات السابقة التقليدية اي في عهدها الاول كانت تتخذ من السرد المباشر؛ وآلية

تصاعد الاحداث بصورة تتابعية الاساس في بناء النص،ولكن بعد تطور النظرية الادبية على خلفية المناهج والمذاهب التي طغت على الساحة الادبية اخذت النصوص الروائية تأخذ مسارا ثانيا، وهو اللجوء الى الالتواءات الفنية التي يجدها الراوي ضروية فيعمل على تزيينها وحبكها؛ حتى تظهر بتناسق يتعاطف ويتماشى مع دلالات الرواية المراد افرازها،ومن هذه الآليات السردية ضمن الالتواءات التعدي المشروع، بل والمدعم للنص على التسلسل الزمني والربط التتابعي بحيث يحصل في النص تصدعا مقبولا، بل جميلا يصب في مصلحة دلالة الحدث.هذا التصدع ليس وجوده على اساس الاسترجاع والاستشراف بالمستقبل، بل على اساس التوليف والضغط والانفراج،وهذا ما نجده في الآليات الآتية:

1-الخلاصة (الايجاز):

تمثل الخلاصة عملية اختزال الزمن لفائدة السرد واعطائه بعدا دلاليا اعمق.اذ ان وظيفتها تكمن باطلاع المتلقي على طبيعة بعض الاحداث واستقراء خفاياها؛ الى جانب الوقوف على مجموعة من الجوانب المضيئة والمهمة في شخصية ما يريد الراوي ان يطلعنا عليها.هذه التقنية السردية على حساب الزمن تزيد من رؤية المتلقي للاحداث والشخصيات من دون ملل او اسهاب الذي ينشىء من السرد الصاعد بوتيرة واحدة وفي الخلاصة " تقدم مدة غير محددة من الحكاية ملخصة بشكل يوحى معه بالسرعة، وذلك لان لا يرى المؤلف انها جديرة باهتمام القارىء ويكون قد سردها بشكل تفصيلي في مكان سابق؛ أو ان ينهي رصدها في مكان لاحق "[43].وهذا يعني انها تقنية تعمل على اختصار الوقت او الحدث؛ بحيث تصبح مساحة الزمن اكبر من النص وتمتد الى عدّة سنين،فمثلا نجد نصا تكون فيه انتقالة ضمن زمن طويل؛ ولكن هذا الزمن محذوف ضمن مساحة النص،ففي الحوار الذي دار بين هناء وربيع بالحديث عن ساهرة نلمح هذا النمط من الايجاز:

- سأل ربيع:

هل كانت تحلم بهذا قبل دخولها الجامعة ؟

نعم-اعتقد ان سبب ذلك يعود الى انها سافرت مع اهلها الى لندن؛ وشاهدت هناك (هاملت)على المسرح،اما بعد ان اصبحت طالبة في الجامعة فقد صارت تحلم ان تتوسع في دراسة المآسي الشكسبيرية "[44].

النص يتراءى لنا انه ذو طابع زمني طويل جدا،فكم هي السنين التي تفصل بين

الطفولة والدخول الى الجامعة؛ فهنا سردت هناء عبر تقنية الحوار المقنع بالخلاصة علاقتها مع ساهرة مذ كانتا طفلتين وكيف قضيتا معا امتع الاوقات الى ان افترقا في دخولهما الجامعة؛ فقد اتجهت هناء الى الهندسة وساهرة الى اللغات، فهذه فترة زمنية طويلة اسوة بالنص القصير، ولكنها لم تذكر في النص،ونجد هذا الافصاح عن العلاقة بين الاثنتين في نص آخر.

هذا الاختزال الزمني قياسا على مساحة النص المختزل شكّل في الرواية نسبة تمثيل بسيطة قد لا تكون بارزة اسوة بالآليات الاخرى (الحذف -المشهد-الوقف) التي شكلت نسبة تمثيل واسعة في الرواية؛ ولكن على الرغم من ذلك فان الامثلة المعروضة ساعدت البنية السردية على تشظي دلالاتها على نحو افضى الى استدراج المتلقي الى محتوى الدلالة العامة في الرواية.

2- الوقف (الوصف):

آلية سردية يستخدمها الراوي على حساب الزمن الروائي؛ ففيه يقطع الراوي سرده المسترسل المتنامي الى التصاعد لا ليسرد احداثا ماضية، بل يكون الحاضر هو الفيصل بالوجود؛ اذ يتوقف زمن السرد ليحل الوصف محله. أي يسرد الراوي اوصافا خاصة بالمكان أو الشخصية التي من خلالها نستشف مكامن كانت مخبؤة في السابق حتى تتوضع شيئا فشيئا.هذه التقنية تتعلق بالتأملات والتفكير بامر ما.اي انها وصف خاص لاشياء يراها الراوي ضرورية لاحكام حبكة روايته.

ويمكن استبيان هذه التقنية في رواية نهايات صيف على اساس ما تحمله من دلالات وانطباعات خاصة،فالراوي باوصافه لايريد ان يكون ثرثارا ومسهبا، بل يريد ان يرسم انطباعا خاصا لدى المتلقي باهمية هذا الوصف بوصفه لحمة من البنية السردية لا عالة عليها،فاوصافه للشخصية والمكان تحمل مؤشرات دلالية لتأملات خاصة تفصح في النهاية عن آلية خاصة من الابداع تميز هذا النص من غيره.من ذلك نذكر:

" كان الماء يجري بطيئا؛ لاح النهر اشدّ اتساعا. هناء عقدت ما بين يديها عيناها كانتا باتجاه الموج المتلاحم؛ في حين ظلت اصابع ربيع تفرك ما تبقى من حبات الآس الاخضر في راحة يده.هناء ما زالت غير مقتنعة بفكرة الموت الغريزي، قالت ان صديقتها آخر فتاة يمكن ان يشغل تفكيرها زائر اسمه الموت " [45].

هذا النص الوصفي اقحمه الراوي في الحوار الدائر بين ربيع وهناء بخصوص اختفاء

ساهرة، وهو اقحام غرضه اعطاء تأملات اكثر لفلسفة هناء الواقعية الممزوجة بالرومانسية الحالمة المكلومة، فهي غير مقتنعة بموت ساهرة وتستبعد ذلك؛ لان ساهرة بالنسبة لها المثل الاعلى والمتسامي عن كل شر؛ وعليه فالموت لا يلحقها بهذه الطريقة،فضلا عن انه نص وصف حركاتهم الخارجية.(هناء عقدت ما بين يديها؛ عيناها كانتا باتجاه الموج المتلاحم؛ في حين ظلت اصابع ربيع تفرك ما تبقى من..).

وكذلك نجد نصا آخر نقتطف منه:

" قلت في نفسي ماذا اسمّي هذا الهراء يطلقه رجل اقبلت الدنيا عليه مرة واحدة؛ انما هي مدبرة عنه، في معنى آخر كانت الحياة تدّب في شرايين الحانة والصخب يعلو ولا يكاد صوت ام كلثوم يسمع بوضوح، وكان نايف كنعان متضايقا متوترا يمكن ان نلحظ ذلك في ارتعاشة يديه واضطراب براطمه وطريقة ملئه للكأس.لقد بدأ غير مستقر واخذ يزيد في الشراب " [46].

الزمن في هذا النص توقف تماما بعد تصاعد الحدث نحو الامام؛ بعد وصف مسبق للمكان الذي يشرب فيه الجماعة من مشكور المسعود وحديثه مع السيد امين غانم المحامي،وهذا التوقف غرضه تسليط الضوء على الشيء المميز في المكان، وهي ثمالة نايف كنعان، فالكلام هنا استقر بوصف حال نايف وهو في مكان بال حيث الشراب؛ وانه قد فقد عقله جراء الشرب المتواصل حتى اصبح ثملا،فالوصف في هذا النص قد طوّر من الحدث وكشف عن بناء الشخصية.لذا فان وظيفة الوصف بوصفه وسيلة سردية مهمة في النص قائمة على خدمة " بناء الشخصية وله اثر مباشر أو غيرمباشر في تطورالحدث " [47].

والجدير بالذكر ان ليس كل وقف مفيد لتطوير الحدث وبناء الشخصية، بل هناك من الوقف ما يدخل في باب اعطاء المتلقي متنفسا بعيدا عن السرد المتواصل للرواية،فاوصاف الوقف كلها تفيد تطوير دلالات الحدث من خلال تسليط الضوء على المكان الذي فيه الحادث او الشخصية المعنية بالكلام وغير ذلك، وهو ما لا نجده في وقفات وصفية متفرقة في الرواية. اي نعدّها تزيينية لفظية وفسحة زمنية مقطوعة؛ لانها تمثل الحاضر ولكنها محببة في النص الروائي ولاسيما الطويل نذكر من ذلك:

" كنت كلما نظرت الى قرص الشمس في السماء البعيدة انكسر شعاعها في داخلي وبت بمرور الوقت لا اكاد اسمع سوى المزيد من انكسارات لاتنتهي:اغاني الاطفال العشب في

الحديقة، الفوانيس،الحقائب،برج الحمام،الدفاتر المدرسية،السماورالنحاسي القديم،جرار الماء،النخلة الوحيدة. " [48].

الراوي هنا خارج عن جادة الامتزاج الدلالي للفائدة من الوصف واكتفى بوصف المكان لمجرد الوصف التزييني؛ وذلك لاعطاء المتلقي فسحة من الاستراحة من تتابع الحدث ومجريات تطوره. فقد اعطى لنا بتفاصيل دقيقة كل شيء موجود في المكان من اشياء مادية ملموسة وجمادات.

هذا النوع من الوصف ينطبق مع ما قاله رولان بارت من " ان الكاتب عندما يبدأ في عملية الوصف لابد ان يضع اطارا حول المشهد الذي يريد ان يصغه " [49].

وعليه فان الوقف (الوصف) ورقة رابحة بيد الراوي ينفذ من خلالها الى مديات واسعة؛ سواء بالفائدة أو التزيين حتى يمكن عدّه " وسيلة سردية تقوم بوظيفة بناء مهمة في سياق النص الروائي وتستمد قوتها من اسلوب السرد الذي يوجهها ويوظفها توظيفا خلاقا تكون معه ذات شأن في بناء الرواية " [50].

3-الحذف:

ان تقنية الحذف هي الاخرى تجعل من الرواية تسلك مسارا ممتعا يغني في دفع السرد لتأدية وظيفته،فالحذف له علاقة بالماضي وتنامي الحدث نحو المستقبل في الوقت نفسه،فعبارة(منذ ثلاثة اشهر؛ أو بعد بضعة اسابيع) تمثل عملية اختزال الزمن السردي المتنامي بطفرة موحية بالرجوع والتقدم في آن واحد اي انها تقنية " حذف الاحداث التي تقع في فترة معينة والاشارة الى هذه الفترة " [51].

هذه التقنية يلجأ اليها الراوي لكي يطوي كثيرا من الزمن وما فيه من احداث بطبق من الاشارة الى السرعة، وذلك حسبما يرتضيه في نصه،فهو قد يجد في هذه التقنية فرصة للتخلص من الاحداث الى جرت في مدة زمنية معينة كأن تكون سنة أو شهر أو اقل بسبب عدم اهميتها فيختصر لها بمثل هذه العبارات، وهو ما ينسحب على الاحداث التي لم تجر ويذكر هذه العبارات ليشير بسرعة الى امكانية الدخول الى الاحداث التي تلي هذه الفترة؛ لانها غير جديرة بالوقوف عليها، وبخلاف ذلك قد يستخدم الراوي هذه التقنية بتصنّع اكثر يفضي الى ايهام المتلقي بدخولها في ثنايا النص. فقد يدخل الراوي هذه العبارات على شكل ايحاء او تنبيه حتى يمسك المتلقي بخيوط الاحداث التي قد تتشابك عليه لكثرتها وتنوع شخصياتها،او ان يقصد

تسليط الضوء على عيّنة مهمة لاهميتها ضمن السياق النصي.

هذه التقنية أصبحت في الروايات العربية في العقود الاخيرة اكثر استعمالا، فكثيرا ما نجد البياضات التي يتركها الراوي التي ترتسم بالنص على شكل ترك (...) نقاط لاعطاء المتلقي اشعارا بان هناك شيء ما حدث؛أو شخصية؛ أو أي شيء آخر قد تركه الراوي له لمعرفته، أو ان يستخدم هذه العبارات التي ذكرناها آنفا،فالبياض في النص " يسمح بالقفز سنوات عديدة؛أو احداث أو اوراق بيضاء؛ وفيه يسكت عن الحكاية تماما طرف المحكي،وكثيرا ما يكون بياضا يضعه الكاتب لتلافي ايراد لفظ غير مناسب " [52]، وهذا ما نجده في رواية نهايات صيف،اذ اننا وجدنا ان مساحة البياضات(....) اكثر من استخدام العبارات الزمنية، ويمكن ان نسمّي العبارات المختزلة للزمن بالحذف الضمني المفصح عنه بالعبارة ورسم البياضات المطبعية التي تدل على اشياء عدّة من المعاني (...) بالحذف الافتراضي،وهو ما تكرر بكثرة في الرواية؛ولا سيما في الحوارات التي طرزت اديم السياق اللغوي؛ وعدا ذلك لم يشكل شيئا في السرد المروي من جهة الراوي،اي انها آلية اختفت من السرد الموضوعي بسبب كلية الراوي بالعلم الذي لم يدع شيئا غامضا في معالم الحدث أو الشخصية أوحيثيات المكان، وعليه ظهرت في السرد الذاتي الذي عبّرت من خلالها الشخصية عما يدور في بالها؛ وما ستؤول اليه الاحداث؛ لانها العالمة بالتأملات الفلسفية ولها رؤيتها المتطورة للاشياء؛ لذلك كانت الحوارات تستخدم هذه الآلية لتجعل المتلقي اكثر تنبها لما في الحوار من معان ظاهرة وخفية بسبب هذه البياضات،ويمكن ان نذكر من ذلك:

" قال ربيع:

-هل تعتقدين انها موجودة في مكان معين؟

-نعم.موجودة في مكان خفي عن الانظار

قال:تتوقعين ظهورها ؟

قالت:بين لحظة واخرى..." [53]

في هذا الحوار ثمة ثيمات عدّة انبجست من البياضات المتروكة؛ ولا سيما انها بياضات متروكة في تخيل مهم متعلّق بقضية اختفاء ساهرة، فساهرة بالنسبة لهناء رمز في حياتها ولاتسمح هناء لفكرها ان يقترب من فكرة موتها، بل تستبعد زائر الموت لها،هذا ما افصح عنه الراوي بدلالة السياق:

" قالت ان صديقتها آخر فتاة يمكن ان يشغل تفكيرها زائر اسمه الموت " [54]، ولكن هذا الترك هي فسحة تركتها لنا الشخصية للتفكير بما ستفكر به هي بشأن ملابسات اختفاء ساهرة؛ فقولها (بين لحظة واخرى...) يعني ان تفكيرها لا يهتدي الى السكون، بل هو في بحث دائم عن مصير ساهرة، وقد يبدو هذا التفكير منفتحا على مديات واسعة لايمكن حصرها؛ وهو فعلا ما سنجده مبثوثا في ثنايا السياقات على طول الرواية وذلك بالتخيل الذي تتخيله هناء فيما يتعلق باختفاء هناء .

وكذلك نجد هذه البياضات في الحوار الذي دار بين نايف كنعان وهناء:

"-هناء اريد ان نبدأ صفحة جديدة

-هـه...صفحة جديدة..

-هل تمانعين ؟ " [55]

فهنا كذلك فسحة زمنية متروكة لتعبير كلمة او كلمتين عن معن كبير قد يفضي بالسرد العادي الى اسطر فكلمة (هـه)تدل على الاستهزاء والازدراء من المقابل شخصيا؛ او من حديثه وهي هنا تتصل بالحديث لانها جاءت ردا على ما اراده نايف كنعان من طوي صفحة الماضي وبدء صفحة جديدة،وقد ايد هذا الاستهزاء بالرد بالكلمة وهي (صفحة جديدة) ليزيد ذلك السكوت والتفوه بهذه الكلمة فقط من دلالة الاستهزاء وعدم تصديق الحكاية المروية من شخص مشهور بالنسبة لها وغيرها بالمماطلة والتسويف والتلاعب لغرض الوصول الى المبتغى الذي يريده، فهنا البياضات حققت هذه المعاني المختزلة والمعبّر عنها بكلمة او كلمتين.

أما بالنسبة الى الحذف الضمني الذي انحصر اداؤه بنسبة ضئيلة جدا فيمكن ان نورد مثالا عليه عبر الحوار الذي دار بين هناء وعمّة ساهرة:

" -ساهرة هل كانت موجودة ؟

-كانت موجودة واظنها ما سمعت شيئا؛ لانها في تلك الساعة كانت منشغلة بقراءة مسرحية، واذكر ان ساهرة سألتني بعد انصراف (الخاطبة) من تكون هذه المرأة ؟ وماذا ارادت ؟فأثار السؤال ضحكي.. " [56]

فهنا حذف ضمني لحدث ساعة كاملة وهو الحدث الذي يخص خطبة ساهرة من دون ان تعرف ساهرة بذلك،فالراوي جعل من ساهرة منشغلة بقراءة مسرحية ما ولم تنتبه الى ما

حصل من حولها.اي انها عملية اختزال لاحداث زمن ما ولكن بالاشارة الى هذا الزمن، فماذا حدث في تلك الساعة من حديث ومن أكل وشرب وضحكات وهمسات واتفاقات وغير ذلك من الامور التي تحدث في عملية خطبة النساء.فقد اكتفى الراوي بالاشارة الى الزمن الذي حصل فيه ذلك الحدث من دون الافصاح عن ترتيباته علنا.

4-المشهد:

ان تقنية المشهد تعاكس تقنية الخلاصة تماما؛ من حيث ان الخلاصة تختزل الزمن بعبارات قصيرة تدل على سنين واشهر طويلة محذوفة منها احداثها،اما تقنية المشهد فانها تقوم على سرد الاحداث بكل تفصيلاتها الدقيقة بحيث " تتم المساواة بين السرد والحكاية؛ أو القصة المتخيلة الامر الذي يجعل السرد في اشد حالة من البطء على عكس التسريع "[57]؛ الذي نجده في الخلاصة، فهو بذلك يمثل سرد حدث كامل بزمانه ومكانه " ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لايكون فيه اي تغيير في المكان، أو أي قطع في استمرارية الزمن والذي يؤدي بالتالي الى ان يطابق زمن المحكي زمن الحكاية "[58]، كما يمكن ان نعد المشهد حركة تكاد تكون تمثيلية بين اشخاص عن طريق الحوار المتبادل في الرواية؛ وهو بهذا يكون ذا مقياس موضوعي دقيق يربط مقاطع النص بحيث يقوم بتحويل نمط الرواية من نمط خطابي الى نمط آخر مثل الانتقال من الحوار بين شخصين الى مقطع وصفي؛ أو غير ذلك من الانماط. ويمكن ان نمثل لهذه التقنية:

" انت قلقة هذا اليوم..

حاولت اخفاء ما في داخلي.اعرف ان امي اسرع في التوجس والنفوذ الى الاعماق كانت اشد قلقا سألتني:

-هل عاد مرة اخرى ؟

-لا لم يعد. "[59]

توجس هناء وتخوفها من بوح ما حصل لها لامها كبير جدا،فهي خائفة من ان تبوح ما في داخلها على ما جرى لها اثناء يومها بعد تتبع ذلك الشخص خطواتها اثناء النهار،إلاّ ان امها تمتلك من الحدة والفطنة الشيء الكبير؛ بدلالة انها تعلم ما يدور في رأس ابنتها، وهذا بائن بقولها:هل عادة مرة آخرى ؟ فهنا إشارة صريحة من انها علمت ما خبأته ابنتها عليها من الامر الذي يقلقها، فالمشهد برمته يصوّر الصورة المقلقة لهناء بسبب شبح اسمه نايف

كنعان..وكذلك:

" التقت ثانية،عيناها بعيني ربيع

-في اللحظات التي مرّت حدّثت نفسي عن اشياء سوف تفنى

-الاشياء المادية قابلة للفناء دائما

-ما العمل.هل يمكن ان نحلم بمدن فاضلة ؟

-اسوأ ما يفعله الانسان ان يكف عن الحلم

-احلامنا صغيرة مثل اعمارنا

-ليس للحلم مقاييس

-احيانا اسأل نفسي هل استطيع ان احلم ؟

-المهم ان يكون في فضاء نفسك حلم " [60]

تضمن المشهد الحواري هنا صدمة في جدار الواقع؛ وهي عدم جدوى الحلم على الرغم من كونه مهرب الشباب اليه،فالشباب عادة ما يبدأون حياتهم بالحلم ولا سيما اليقظة، ولكنهم يصطدمون بجدار الواقع فتتلاشى عندها احلامهم وتندثر ولا تجد لها ترجمة على ارض الواقع إلاّ في النزر القليل،فهناء هنا لضيقها ومللها من شيء اسمه نايف كنعان بدأت بالتفكير بشيء يخلصها من واقعها فوجدت الحلم ملاذا، ولكنه قد تلاشى ولم تعد تحلم ابدا؛ لان واقعها اكبر واجدر من حلمها، وعليه المشهد هنا يمكن عدّه صورة تمثيلية دفعت الشخصية الى خلق صراع محتدم ومجاراته لاكتمال الحدث من دون توقف في الزمن.

ب- علاقة الترتيب:

إنّ عملية الايضاح الزمني للاحداث التي تجري سواء بالزحف نحو المستقبل او بالرجوع الى الماضي تؤدي الى احداث دلالات يرتأيها الراوي ويصطنعها؛ لتسليط الضوء على مكمن خاص هنا وهناك،وان توظيف الاسلوب الالتوائي الذي يخدم النص يكسر حاجز التتابع الزمني [*] الذي يُشعر المتلقي بالملل.لذا ان اغلب الروائيين المتأخرين عدلوا عن استخدام سرد الاحداث بتتابع زمني واحد ولجأوا الى الالتواءات الزمنية التي تفضي الى دلالة فنية موحية " يعقدها الروائي وتتمثل هذه الدلالة في التركيز على الحدث وجعله بؤرة الاهتمام " [61].وبسبب اللجوء الى هذا النوع من السرد أو ذاك ظهرت لدينا ثلاثة انواع من السرد: الاول يسمى بالسرد

الافقي الذي تستمر فيه الرواية بالصعود نحو الامام من دون الرجوع الى الماضي،اي عدم وجود قطع زمني في النص،اما الثاني فيسمى بالمنحني الذي تسير فيه الرواية نحو الصعود ولكن باستخدام تقنية (الاسترجاع)اي العودة الى الماضي بسرد الاحداث، وتسليط الضوء على جوانب مهمة كان قد تركها الراوي بقصد او من دون قصد،اما السرد الثالث فهو السرد اللولبي الذي يستخدم فيه الراوي تقنية الاسترجاع والاستشراف نحو المستقبل في آن واحد؛ وبين الرجوع والتطلع نحو المستقبل تتصادم الاحداث وتقدم الدلالات بشيء من الفنية والتميز،وكما ذكرنا آنفا فان النوع الاول قد انحسر استعماله قياسا على الثاني الذي يقول عنه شجاع العاني: " من الملاحظ ان هذا النوع من السرد لم يظهر في الرواية العراقية منذ نشأتها، وانما تأخر ظهوره واقترن بظهور النماذج الروائية المكتملة فنيا "[62]؛ إلاّ انه مع ذلك قد تراجع أمام السرد اللولبي الذي يضم تقنيتين في آن واحد وهما الاسترجاع والاستشراف فهو من " أرقى اشكال السرد واكثرها حداثة، ويقوم ببناء هذا اللون من السرد على تكرار سرد بعض الاحداث في القصة لاكثر من مرة، وغالبا ما يتم هذا التكرار عن طريق رواية الحدث الواحد من وجهات نظر متعددة، ولهذا فمن الخطأ القول ان سرد الحدث الواحد يتكرر بلا زيادة او نقصان؛ فسرد حدث معين من وجهة نظر جديدة في الرواية يعني ان نراه بطريقة ثانية مع شيء من الزيادة أو النقصان عن رؤيتنا له في المرة الاولى "[63]؛ لهذا فان هاتين التقنيتين ليستا طارئتين في النص،بل وجودهما لغاية معينة وهي رؤية الحدث من جوانب عدّة؛ وهي بذلك تفرز دلالات اكثر تخدم النص المروي،وعليه يمكن دراسة علاقة الترتيب على أساس هاتين التقنيتين:

أ-الاسترجاع (العودة الى الماضي):

يمثل الاسترجاع تقنية يلتزمها الراوي في نصه لاحداث نقلات دلالية فيه كونها تمثل " لفتات ماضوية تشكل مقاطع من قصص ثانوية تتجمع داخل القصة الاساسية؛ وتعتبر سابقة بحد ذاتها للفسحة الزمنية التي بلغتها القصة في سردها "[64].أي انها تمثل عودة الراوي الى سرد بعض الاحداث الماضية ورويها في لحظة لاحقة لحدوثها، والماضي يتميز ايضا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماض بعيد وقريب..[65].هذا الماضي الذي تسلط عليه الاضواء بكتابة احداثه " ينصب اجمالا ويتركز حول انا الراوي (انا)تبرز في عيشها الحاضر والماضي؛ فردية في معاناتها للمشاكل الاجتماعية والسياسية فردية في تصوراتها واحلامها وقناعاتها "[66].

وتكمن وظيفة هذه التقنية في اعطاء المتلقي فرصة معرفية للوصول الى ماهية الشخصية وسبر اغوارها اكثر، ومن ثم الحكم عليها او معرفة مجموعة من الاحداث، فمن خلال استذكار ما قامت به شخصية ما من اداء يستبين المتلقي مكنوناتها؛ كأن تكون كئيبة وانطوائية في السابق، وهي الآن تعاكس ذلك الماضي، او انها استمرت على وتيرة الاداء الشخصي ولم تتغير صفاتها كأن تكون حزينة وكئيبة على طول النص،فضلا عن ان التوظيف الدلالي يجعل المتلقي في صراع مع نفسه لمعرفة المزيد عن هذه الشخصية أو الحدث، ويقوم على أساسه ببناء تكهنات عامة بشأن ما ستؤول اليه هذا الشخصية او هذا الحدث في المستقبل.

لذا فهو يحاول الاستشراف عن مستقبل هذه الشخصية عن طريق ماضيها وحاضرها الآني بما في ذلك مساعدة الراوي له من وضع استشرافاته لهذه الشخصيات او الاحداث؛ كونه العالم بمجريات الامور من خلف كواليس الشخصية،فضلا عن ان فائدة هذه التقنية تكمن بسد الثغرات التي قد يخلّفها السرد اثناء سير الاحداث؛ كما يفيد في تغير المفاهيم الدلالية التي اعطيت في السابق؛ أو انه يفيد في تسليط الضوء على احداث أو شخصيات كان الراوي قد تركها في بادىء الامر وادرك ان اهميتها قائمة الآن وعليه يجب توظيفها.

هذه التقنية بطبيعتها تقسم على قسمين الاول هو الاسترجاع الخارجي الذي يتضمن العودة الى الماضي البعيد، والثاني هو الاسترجاع الداخلي الذي يتضمن العودة الى الماضي غير البعيد، اي الماضي الذي يعود الى بداية الحدث في الرواية،كما ان هذه التقنية تسمّى بتسميات عدّة منها الاستذكار-العودة الى الماضي-الاستحضار وغير ذلك من التسميات.

وبعد كل الذي ذكرناه لم يبق لنا سوى ان نوضح الآلية التي تتم بها هذه التقنية.اذ تتم تقنية الاسترجاع بطريقتين الاولى عن طريق الراوي نفسه من حيث سرده للاحداث الماضية خدمة للنص، والثانية عن طريق فسح المجال للشخصية للافصاح عما في داخلها من احداث مرّت بها ويتم ذلك عبر (المنلوج الداخلي-الحوار مع النفس)الذي تتحول فيه الشخصية الى متكلم يعبّر عما في كوامنه لشخصية وهمية هي المعادل الحقيقي لشخصيته الاساسية، ويسرد عليها ما دار لها من احداث. وهذا يعد جزء من الترويح النفسي في النص.

وفي ضوء ما تم قوله يمكن ايضاح دلالتها ضمن سياق النص في رواية نهايات صيف:

" عادت هناء بذاكرتها لسني الطفولة؛ قالت للمرأة انهما كانتا رفيقتي درب لم تفترقا الا عند الدخول الى الجامعة.اشادت هناء بذكاء صديقتها ساهرة وقدرتها على تقمص

الشخصيات في الواقع أو في المسرح شاطرتها العمة هذا الرأي.. " [67]

في هذا النص تسليط واضح على استذكار مهم وهي مصاحبة الاثنتين (هناء وساهرة)منذ الصغر؛ وانهما لم يفترقا إلاّ عند دخولهما الجامعة، ولكنهما كانتا تلتقيان بين فترة واخرى.هذا التسليط الذي جاء على لسان الراوي (كلي العلم) هو استكمال صورة العلاقة بين الاثنتين، ولا سيما ان شخصية ساهرة ظهرت منذ بدء الحدث الذي تعرضت له هناء ولم نعرف إلاّ للتو انهما كانتا صديقتين منذ الطفولة.وعلى الرغم من هذا الايضاح فان الراوي لم يكتف ببيان صورة العلاقة، بل أورد على لسان هناء كيف كانت هذه العلاقة والى اي مدى من الارتباط بينهما وذلك في قولها:

" كنا طفلتين متقاربتين عمرا، كنا نمضي النهارات معا في اللعب على الاراجيح أو الحركة بالحبال أو نخبط في الطرقات القريبة.نعود مسرعتين عادة لئلا نثير غضب الاهل ولومهم...احيانا تأخذ بنا الجرأة فنرتاد الاسواق البعيدة لنعود بعد ذلك خائفتين...ولاننا جيران نسهر الليل نتذكر معا دفاترنا في الاحضان وآمالنا بسيطة، نقرأ المجلات التي كان يجلبها والد ساهرة كل اسبوع ونقف عند الصفحات المزدانة بالصور؛ ومثلما جمعتنا مدرسة واحدة كنا نحلم ان تضمّنا كلية واحدة اذا حالفنا النجاح، بيد اننا افترقنا بعد التخرج فكان اتجاهي نحو الهندسة واما ساهرة فدخلت كلية اللغات.. " [68].

سلّط النص الضوء أكثر على ماهية الشخصيتين منذ الصغر،فهما مثقفتان مرحتان وبينهما علاقة تختلف عن العلاقات العادية؛ لانهما متحدتا الافكار والتطلع نحو المستقبل وقد حققتا معا الامنيات، منها الاهم وهي الدخول الى الجامعة ولكن باختلاف الكليات.هذا الاسترجاع لم يكن توظيفه اعتباطا، بل دلنا على مكامن الشخصيتين وكيف هو تفكير كل واحدة منهما، ودفعنا لان نكتشف فلسفة الاثنتين،كما يدعم في الوقت نفسه حدث اختفاء ساهرة ومدى اهتمام هناء بها،فهناء تأثرت باختفاء صديقتها ولو لم يقدم لنا الراوي هذا الاسترجاع لما علمنا سر هذا لاهتمام من قبل هناء،فالدافع اتضح لنا من خلال كونهما صديقتي طفولة وهو ما أثر في تفعيل الحدث وزيادة تشويقه بالنسبة الى المتلقي،ومثلما استرجع لنا الراوي ماض بعيد عن شخصيتي (هناء وساهرة)واستبينا من خلاله حجم العلاقة والثقافة؛ قدّم لنا الراوي استرجاعا عن شخصية المحامي أمين غانم ولكن باسلوب الحوار الذي دار بينه وبين هناء:

" ذات مساء سألته:

-عمو امين تسمح بسؤال يعود بك الى الماضي ؟

-لك ما تشائين يا هناء

-اعرف انك احببت او دخلت في شرك الحب.هل هذا صحيح ؟

-انت تفرضين اني كنت احب او كنت متيما

-لكنك تعلقت بفتاة تدعى (سعاد)

قاطعني قائلا:

-الصحيح هي احبتني..

-وانت الم تبادلها الحب ؟

-لا.ولم اقطع لها عهدا بالزواج

-هل هناك سبب وجيه ؟

اطلق ضحكة مدوية قائلا:

-اذا عرف السبب بطل الجب.. " (69)

تتراءى لنا في هذا الحوار ثمة خصيصة في حياة امين غانم كانت مستورة ولم يعرفها المتلقي اثناء متابعته الاحداث،فهو يعلم عن شخصية امين الكثير وما هو مزاجه وكيف هي اناقته واحتكامه الى العقل والصبر على الامور والابتعاد عن المشاكل وكل ما يجلب له التعب،ولكنه لم يعلم ان هناك امرأة تدعى (سعاد) كانت في فترة من الفترات شيئا في حياته؛ وهذا هو ما افصح عنه هذا الحوار،فهناء استدرجته عن هذه القضية للبوح بشيء تجهله،وهو توظيف جاء في محله؛ فبه اكتملت لدينا معالم شخصية أمين ولم يعد شيئا ما مستورا في حياته سوى بعض التفصيلات الشخصية الخاصة.

وعليه فان دلالة الاسترجاع في المواقع التي استرجعها الراوي ساعدت المتلقي في فهم مجموعة من الاحداث والشخصيات التي لم تكتمل معالمها في البداية،واعطته بعدا رؤيويا وخلفية محكمة لمعرفة التفصيلات التي ستلحق هذا الحدث؛ أو التقلبات العقلية والنفسية التي ستطرأ على هذه الشخصية أو تلك.

ب-الاستشراف (التطلع نحو المستقبل):

تقنية أخرى يستخدمها الراوي لتفعيل نصه الروائي وجعله اكثر تقبلا بالنسبة

للمتلقي؛ لانه يكسر حاجز التتابع الزمني كما ذكرنا آنفا، وهي تقنية بخلاف الاسترجاع، اذ يتم فيها ايراد احداث وتوقعات قد تجري في المستقبل وهذا يحصل عند التنبؤ بمصير الشخصية أو الحدث، أو انها تحت اطار احلام عائمة يراد تحقيقها أو وصايا تضعها الشخصية لنفسها ولغيرها.

هذه التقنية كسابقتها من حيث تضمنها لنوعين من الاستشراف احدهما خارجي يمتد لمدة طويلة -شهور وسنوات- غير ان سعته قصيرة في الرواية قد لاتتجاوز السطر أو السطرين،اما الداخلي فهو لايتجاوز اللحظات والدقائق والايام،ولكن حضوره أوسع من سابقه ومثال ذلك:

" لذا فهو يرى ان الحاضر هو ما ينبغي الاعتراف به والانطلاق من حركته، والمستقبل في رأيه غد غامض لا شأن له به؛ لان الحياة حلم مستمر من الملذات لايقطعه سوى الموت؛ وان امتلاء الروح بالماضي شيء سخيف.. " (70).

نجد هنا صور متناقضة لمقارنته (الراوي)وتمييزه بين الماضي والحاضر والمستقبل،فالماضي شيء سخيف من وجهة نظر الشخصية؛ والحاضر هو الأساس للانطلاق في الحياة،اما المستقبل فانه استشراف لافكار الشخصية،فهو صوّر لنا انه مستقبل غامض لا قيمة له،وهذه دلالة بعتامة شخصية نايف كنعان؛ فهو يتمتع بحاضره المليىء ترف ونشوة؛ ويبتعد عن ماضيه الاسود ويرى في المستقبل شيئا مجهولا تبعا لمحيطه،هذا الاستشراف جاء موافقا مع حالته في النهاية.فقد تعرض للقتل من مجهول وهو المجهول نفسه الذي كان يتخوّف منه. وعليه فهو توظيف يستشعر من خلاله المتلقي بقيمة العبارة واهميتها بالنسبة لحياة الشخصية التي جاءت متطابقة مع واقعها.

وكذلك نجد استشرافا لشخصية ساهرة على لسان هناء بعد الحوار الذي دار بينها وبين ربيع بشأن موضوع اختفاء ساهرة:

" قال:

-كانت تحلم اذن..

قالت:

-تحلم بالسفر وكتابة المذكرات وارتياد المسرح واللقاء بشكسبير في انكلترا بعد اكثر من خمسمئة عام.." (71).

الاستشراف هنا جاء بصيغة الحلم فساهرة على لسان هناء تحلم بذلك المستقبل الذي سوف يحقق لها امانيها من حيث ارتياد مسرح شكسبير واللقاء به؛ وكتابة المذكرات عن الايام الماضية حتى تكون بالنسبة لها طريقا مفتوحا نحو المستقبل.هذا التطلع نحو المستقبل هو أمر يتطابق مع فكرة الشخصية وثقافتها،فهي طالبة في كلية اللغات تأمل ان تطوّر قابلياتها اللغوية بالسفر وحضور مسرح شكسبير لتأثرها به نتيجة قراءتها مسرحياته ضمن منهاج دراستها.هذا التوظيف لم يأت عبثا او شيئا طارئا على النص، بل هو اشعار باحقية الفلسفة المستقبلية للشخصية تماشيا مع خلفيتها وبيئتها المتحضرة التي تعيش فيها..

وكذلك:

" اراد حضرة نايف كنعان ان يرسل بي في ظلام الليل الى جهنم،يعتقد اني آخر من يجب قذفه خارج الجنة.لو كنت مكانه لفعلت الشيء نفسه " (72).

في النص استشراف بعيد؛ فنايف كنعان يريد لهناء جهنم لا الجنة،وهذا كلام سابق لأوانه لان بلوغ دارالجنة والاقتراب من عسير جهنم هو أمر مستبعد الآن؛ ولايحصل هذا إلاّ في نهاية العالم (يوم القيامة)،ولكن النص من حيث المواصلة وسير الاحداث تطّلب هذا النوع من الزمن.

هذه الرؤية هي رؤية هناء لعالم نايف وما هو تفكيره ؟ وكيف يرسم للخلاص منها من اجل الاستيلاء على مبتغاه المنزل الذي تسكنه ؟.هذا الاستشراف هو ما تطابق مع احداث الرواية،ولا سيما التي حدثت لنايف وكيف كان مع صديقه أمين غانم يتوعد هناء بالهلاك والاستيلاء على منزلها؟ وكيف كان يتربص بها في كل مكان لايقاعها في بئره العميق حقدا كي تقدم له التنازل الذي ينتظره ؟.

هذه التقنية تفيد المتلقي لاخذ قسط من الراحة من حيث تسلسل الافكار والموضوع في ذهنه، وتبعث في نفسه ترويحا خاصا وتطلعه على حقيقة ما قد تقع بعد قليل أو بعد حين طويل.

الهوامش

(1) * " إنّ الكفاية اللغوية هي المعرفة الضمنية بقواعد اللغة التي تتيح للانسان انتاج الجمل وتفهمها في لغته، وهي بمثابة ملكة لاشعورية تجسد العملية الآنية التي يؤديها متكلم اللغة بهدف صياغة جمله، وذلك طبقا لتنظيم القواعد الضمنية الذي يقرن بين المعاني وبين الاصوات اللغوية.. "- الالسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (النظرية الالسنية)-د.ميشال زكريا-المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع-1982: 35.

(2) الالسنية التوليدية والتحويلية:31.

(3) * " لكي يقام التواصل فلا بد ان تختفي الكلمات ولايبقى سوى المعنى المتجاوز الفاظ الجملة "-الادب والدلالة-تزفيتان تودوروف-ترجمة-د.محمد نديم خشفة-مركز الانماء الحضاري-حلب- ط/1-1996: 46.

(4) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)-د.محمد مفتاح-المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء-المغرب-ط/1-1985: 70.

(5) المصدر نفسه:71.

(6) الادب والدلالة:68.

(7) بناء الرواية-دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ-د.سيزا قاسم-الهيئة العامة للكتاب-القاهرة-1984: 67.

(8) في ادبنا القصصي المعاصر-د.شجاع مسلم العاني-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد-1989: 50.

(9) الادب والدلالة:40.

(10) البناء الفني في الرواية العربية في العراق-د.شجاع مسلم العاني-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد-1994: 69.

(11) * من مجموعاته القصصية نذكر-اصوات في المدينة وغرفة نصف مضاءة وخطوات المسافر نحو الموت.

(12) مدخل الى نظرية القص-سمير المرزوقي-جميل شاكر-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد-1986: 73-74.

(13) في ادبنا القصصي المعاصر:51.

(14) ينظر:البناء الفني في الرواية العربية في العراق:171-223.

(15) المصدر نفسه:173-174، وينظر: الادب والدلالة:78-79.

(16) * لهذا نجد ان الكتاب العراقيين قاموا برسم الملامح الخارجية للشخصية من حيث كونها "

شخصية فعل لا شخصية تأمل وقد فرض هذا الأمر التركيز على الملامح الخارجية للشخصية؛ فشمل معظم تلك الملامح من الاسم الصريح؛ وملامح الوجه؛ والطول؛ والحركة؛ والهيكل الخارجي وغيره.." -البناء الفني لرواية الحرب في العراق-دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة-عبد الله ابراهيم-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد- ط/1-1988: 88.

(17) المصدر نفسه:175-176.

(18) نهايات صيف-رواية-موسى كريدي-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد- ط/1-1995: 6.

(19) المصدر نفسه:5.

(20) المصدر نفسه:12.

(21) المصدر نفسه:77.

(22) المصدر نفسه:97.

(23) بناء الرواية:104.

(24) المصدر نفسه:102.

(25) نهايات صيف:129.

(26) المصدر نفسه:106.

(27) المصدر نفسه:49.

(28) فن القصة-د.محمد يوسف نجم-دار الثقافة-بيروت-لبنان-1979: 20، وينظر: فن كتابة الرواية-ديان داوات فاير-ترجمة-عبد الستار جواد-مراجعة-عبد الوهاب الوكيل-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد-1988: 35.

(29) المصدر نفسه: 93-94.

(30) في ادبنا القصصي المعاصر:52.

(31) نهايات صيف:57-58.

(32) بناء الرواية:152.

(33) في ادبنا القصصي المعاصر:256.

(34) نهايات صيف:22-25.

(35) المصدر نفسه:35.

(36) المصدر نفسه:76.

(37) المصدر نفسه:30-33.

(38) فن القصة:113-121.

(39) فن كتابة الرواية:47.

(40) الرؤية والبناء-قيس كاظم الجنابي-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد:95.



(41) نهايات صيف:62.

(42) المصدر نفسه:119.

(43) فن كتابة الرواية:84.

(44) بناء الرواية:62، وينظر: الرؤية والبناء:115.

(45) نهايات صيف:46.

(46) المصدر نفسه:21.

(47) الرؤية والبناء:128، وينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق:65.

(48) نهايات صيف:53-54.

(49) المصدر نفسه:55.

(50) المصدر نفسه:18.

(51) المصدر نفسه:14.

(52) المصدر نفسه:59.

(53) بناء الرواية:15.

(54) البناء الفني لرواية الحرب في العراق:181.

(55) البناء الفني في الرواية العربية في العراق:65.

(56) الرؤية والبناء:133.

(57) نهايات صيف:54.

(58) المصدر نفسه:55.

(59) المصدر نفسه:71.

(60) المصدر نفسه:39.

(61) البناء الفني في الرواية العربية في العراق:65.

(62) الرؤية والبناء:127.

(63) نهايات صيف:90.

(64) المصدر نفسه:117.

(65) البناء الفني لرواية الحرب في العراق:38.

(66) البناء الفني في الرواية العربية في العراق:85.

(67) المصدر نفسه:120.

(68) الالسنية والنقد الادبي في النظرية والممارسة-د.موريس ابو ناصر-دار النهار للنشر-بيروت-1979: 94.

(69) بناء الرواية:54، وينظر: مدخل الى نظرية القصة:76.

(70) **الالسنية والنقد الادبي**:95.

(71) **نهايات صيف**:37.

(72) **المصدر نفسه**:53.

(73) **المصدر نفسه**:111-112.

(74) **المصدر نفسه**:19.

(75) **المصدر نفسه**:55.

(76) **المصدر نفسه**:124.

الفصل الثالث
قراءة نقدية في نقد النقد

المبحث الأول: أبو العلاء المعري في مرآة طه حسين.

1 – قراءة في – تجديد ذكرى أبي العلاء

2 – قراءة في – مع أبي العلاء في سجنه

3 – قراءة في – صوت أبي العلاء

4 - رؤية شمولية لما ورد في الكتب السابقة

المبحث الثاني: في النقد الثقافي- قراءة نقدية في خطابي الغلو(للغذامي) والاعتدال(لعبد الفتاح أحمد) - دراسة في نقد النقد.

1 - النقد الثقافي، القراءة والخطاب النقدي .

2 - هيكلية الكتابين.

3 - الانموذج التطبيقي (قراءة نقدية).

المبحث الثالث: الاطار الوصفي والنقدي في شروح ديوان سقط الزند لابي العلاء المعري.

1- الاطار الوصفي للشروح.

2- الاطار النقدي للشروح.

المبحث الأول
أبو العلاء المعري في مرآة طه حسين

مـدخـل

تحتمل الساحة الادبية فيض الخطابات النقدية كلها، التي تتكيء بـدورها عـلى النصوص الادبية الابداعية؛ عبر تحليل مضامينها وبيان جوانبها الجمالية وتعيين المؤثرات البارزة التـي ترقـى بالعمـل نحـو مصاف الابداع؛ من اجـل توصـيل أو تقريـب التجربـة أو الفكـرة المتشـظية في الـنص الى المتلقـي بمنظـار موضوعي وباطار متزن ومرن.وكل مـا يخـالف نظـم الموضـوعية كالذوقيـة التأثيريـة مـثلا لا يمكـن زجّـه في ميدان النقد بـاي شـكل مـن الاشـكال. وعـادة مـا تكـون الخطابـات متلونـة ومتشـعبة تبعـا للتنـوع الايديولوجي والنظرية أو التيار المسيطر على فكر الناقد؛ فالناقـد أسـير فكـره وذوقـه ومذهبـه ومنهجـه والتيار الفكري الذي يسيطر عليه؛ بحيث تأتي ملامح نقده واضحة لاتخرج عن هذا المسار في مؤلفاته،مع بعض التغييرات التي قد تطرأ بسبب الازدياد المعـرفي؛ أو الاصـطدام مـع تقنيـات تلـك النظريـة أو ذلـك التيار.وهذا يعني ان الاختلاف يحصل بين ناقد وآخر بحسب ما ورد؛ وبين خطابات الناقد نفسه بين الحين والحين. وانطلاقا من هذا التنوير ارتأت محاباتنا النقدية زج نفسـها في متاهـة القـراءة النقديـة وتحديـدا محاورة الخطاب النقدي لطه حسين الخاص بابي العلاء المعري؛ بعد قراءة كتبه الثلاثـة المتعلقـة بـالمعري للتوصل الى ما في هذا الخطاب من خطـوط واشـارات صريحـة مرتهنـة بالموضـوعية؛ أو خفيـة مسـتهجنة تتطلب استقصاءها وابرازها علنا على السطح النقدي. وتأتي أهمية اختيارنا لهذا الموضـوع لسـبب بسـيط لكنه وجيه، وهو التركيز على ابي العلاء المعري وطه حسين في ادبنا العربي. إذ ان تأليف طـه حسـين ثلاثـة كتب عن ابي العلاء وشرحه اللزوميات وجمعه مع مجموعة من الاسـاتذة البـاحثين المختصـين كـل ماقيـل عن المعري في كتاب ضخم وقـع تحـت عنـوان (تعريـف القـدماء بـابي العـلاء)، وكتابـة المقـالات بشـأنه في الصحف والمجلات الدوريـة والعلميـة، والمشـاركة في المهرجانـات العلائيـة؛ تمثـل دعـوة صريحـة منـه بمكانته الفذة التي لايمكن مجاراتها او مباراتها. وحتما ان السادية الفكرية لديه مهدت الطريـق لاكـتمال رؤاه النقدية؛ وان ازديـاد استبصـاره بمغـالق الالغـاز التاريخيـة عبّـد ذلـك الطريـق كلـه. مـما ادى هـذا

الامتشاج الى تشظي الاضاءة النقدية وانصهارها في بوتقة الخطاب العام. هذا التركيز لم يأت عبثا أو شططا، وانما هو من رحم التقصد لغرض ابراز رفعة المعري ومكانته؛ والتركيز على فضاءات دلالية غير موجودة في آراء من سبقه في هذا المجال.

وقد جاءت الدراسة في تمهيد وقراءة عامة لكتب طه حسين الثلاثة (المحاور الثلاثة) مدعومة بمحاورات واستنتاجات.وتضمن التمهيد نقطتين أساسيتين: الاولى قدمت عرضا مبسطا لتاريخ ابي العلاء من حيث اسمه وعلمه وآثاره ووفاته. والثانية قدمت اهمية القراءة النقدية وقدرتها على فرزنة جماليات الخطاب، ولاسيما اذا ما كان الخطاب نقديا، مع بيان مدى الاضطراب والتنوع في تلك الخطابات تبعا لافكار النقاد وتياراتهم.

أما بالنسبة للقراءة النقدية فاننا درسنا الكتب على نحو متعمق وتفاعلنا معها وحاورناها باسلوب هادىء وهادف قدم للقارىء قدرا من الرؤى التي اعلنها أو استتر خلف ستارها المؤلف.وجاءت الدراسة لتعلن من التسلسل الزمني التاريخي وتدا يستند اليه في قراءة كتبه، فكان كتاب تجديد ذكرى ابي العلاء في المحور الأول الومضة الاولى التي اطل منها الخطاب الطاهوي علينا،ثم مع ابي العلاء في سجنه في المحور الثاني، وصولا الى صوت ابي العلاء في المحور الثالث. ولم ينته الامر بمجرد التقوقع في ميدان العرض والتحليل؛ بل تعدّى الى صوب الاستنتاجات والهيكلة العامة لآرائه، ثم الى تأصيل الاطر الخاصة بخطابه على مدار اشتغاله في الكتب ومدى انبعاثه وتجدد حيوته في مؤلفاته الاخرى.واخيرا جاء المحور الرابع (رؤية شمولية لما ورد في الكتب السابقة) ليضم بين جنباتها القيم المهمة التي تم التوصل اليها في حدود الكتب الثلاثة.

وختاما نسأله تعالى الموفقية والسداد خدمة للعلم والمعرفة، ونلتمس من قارئنا المعذرة عن كل ما لم يستسغه أو يرضي رغباته.

التمـهـيـد: أبو العلاء المعري (النشأة)

يفتخر تراثنا الادبي العربي بانه ضم بين طياته شعراء فحولا اغنـوا افكارنـا تـأملا؛ واشـبعوا انفسـنا ملذة لما كتبوه وسطروه في شعرهم من آراء وافكار،وما الـعصر العبـاسي إلاّ عصر ازدهـرت فيـه الثقافـة وارتقى فيه الشعر الى اعلى قمم الهرم الابداعي، وانـتج لنـا شـعراء كبـارا لايمكـن للتـاريخ نسـيانهم،ومن هؤلاء الافذاذ شاعر المعرة والعرب ابو العلاء المعري.

وكثيرا ما اختلف المؤرخون وكتاب السير والتراجم بشأن حياته؛ فمنهم مـن يجـده زاهـدا؛ ومـنهم من يجده ملحدا كافرا؛ ومنهم من يقف موقف الحياد بين الاثنين؛ ومنهم من لا رأي لـه عنـه،وهناك مـن يجده اديبا؛ في حين ان الآخر يرى فيه فيلسوفا. واوصاف أخرى ومتاهات كثيرة لايسـعنا ذكرهـا في هـذه الدراسة. لذلك سنقدم نبذة سريعة عنه.

أبو العلاء هو " احمد بن عبد الـلـه بن سليمان بـن داوود بـن المطهـر بـن زيـاد بـن ربيعـة بـن الحارث بن ربيعة بن ارقم بن انور ابن اسحم بن النعمان، ويقال له الساطع الجمال بـن عـدي بـن عبـد غطفان بن عمرو بن يربح بن خزيمة بن تيم الـلـه بن اسد بن وبرة بن تغلب بن حلوان ابـن عمـران بـن الحاف بن قضاعة " [1].

ولد المعري كما تذهب اغلـب الروايـات سـنة (363هـ) في بلـدة معـرة الـنعمان، واصـيب بمـرض الجدري وهو بعمر الثلاث سنوات مما افقده عينه اليسرى كاملة؛ وتغشى اليمنى بياض منـع عنـه الـبصر [2]، حتى انه لم يتذكر من الالوان سوى الاحمر بدلالة قوله: " لا اعرف من الالوان إلاّ الاحمر لاني البسـت في الجدري ثوبا مصبوغا في العصفر لا اعقل غير ذلك " [3]، كما اجمـع القـدماء والمحـدثون عـلى ذكائـه وفطنتـه واطلاعه الواسع على اللغة وشواهدها وقدرته في الفلسفة، ومن فرط ذلك الذكاء قيل انه قال الشعر وهو ابن احدى عشرة سنة. [4]، وله مؤلفـات عـدّة في الشـعر والنـثر منهـا سـقط الزنـد واللزوميـات والفصـول والغايات ورسالة الغفران ورسالة الصاهل والشاحج والايك والغصون. وهناك عدد كبير من تلك المؤلفات يمكن مراجعتها في كتاب معجم الادباء لياقوت الحموي؛ وانباه الرواة للقفطي وغير ذلك من الكتب.

وقيل انه كـان لايأكـل لحـم الحيـوان مـدة خمـس واربعـين سـنة رأفـة بـه وشـفقة عليـه؛ حتـى اتهمـه قسـم مـنهم بميلـه الى مـذهب البراهمـة الـذي جـاءت صـفاته وآراؤه مطابقـة لـه بعـض الشيء. [5]،

وقد سأله رجل ذات يوم " لم لم تأكل اللحم؟ فقال:ارحم الحيوان قال فما تقول في السباع التي لا طعام لها الا لحوم الحيوان فان كان لذلك خالق فما انت بأرأف منه،وان كانت الطبائع المحدثة لذلك فما انت بأحذق منها ولا اتقن فسكت.. "[6]. لذلك كان نباتيا فاكله العدس وحلاوته التين وفراشه لباد وحصير ولو كان يريد غير هذه الحياة لاقتدر على ذلك عن طريق التكسب بالشعر؛ ولكنه رفض لقناعة بذلك واعتاش على ثلاثين دينارا طوال كل عام يعطي نصفها لمن يخدمه ويرعاه[7]. وذكر انه رحل الى بغداد لتلقي العلم عام 398 هـ ومكث فيها سنة وسبعة اشهر والتقى بعلمائها وشعرائها وتأثر وأثر فيهم،ولكنه سرعان ما قفل راجعا الى بلدته المعرة لمرض امه؛ ولما لاقاه من صدّ واهانة لشخصه في بعض المجالس التي كان يحضرها ولاسيما في مجلس الشريف المرتضى في بغداد [8]، فيذكر ياقوت الحموي على سبيل المثال - وهو ما أثّر في نفسية المعري كثيرا - انه لما ذهب الى بغداد " قصد ابا الحسن علي بن عيسى الربعي ليقرأ عليه فلما دخل اليه قال علي بن عيسى ليصعد الاصطبل؛فخرج مغضبا ولم يعد اليه والاصطبل في لغة اهل الشام الاعمى " [9]،لذلك قرر بعد عودته لزوم بيته حتى سمى نفسه رهين المحبسين،وفي اخريات حياته مرض لثلاثة أيام وفارق الحياة في اليوم الرابع سنة 449 هـ وقد اوصى ان يكتب على قبره: [10]

هـــــذا جنــــــاه ابي عــــــــليّ ومــــــا جنيــــــت عـــــلى احـــــد

قراءة نقدية في كتب طه حسين المتعلقة بالمعري قبل الشروع في قراءة كتبه الثلاثة المتعلقة بابي العلاء المعري واستكناه خطابها النقدي؛ نثير سؤالا ملحا من شطرين مضمونه. ما هو سرّ افتتان طه حسين بابي العلاء؟ ولماذا لم يكتف بكتاب واحد كما فعل مع غيره من الشعراء والشخصيات يحوي كل خواطره وافكاره التي تجول في رأسه.؟ إلاّ اننا وبعد اقتحامنا حدود كتبه تلك والسير في دهاليزها اتضحت لنا بعض الرؤى وراودتنا جلّ الافكار؛ وازداد الطلب علينا بعرض الاسئلة بشأن كل ما يتعلق بموضوعنا. وعليه قررنا تأجيلها الى ما بعد القراءة النقدية لكي تتضح للقارىء معالم وملامح مستبانة عن سرّ ذلك الاهتمام،وكيف كانت طريقة معالجته لموضوعه؟، ثم نزيد ونعمق ما تم فهمه باجوبة علّها تلقى حسن القبول والرضا وهي تقبع بين يدي القارىء.

وقد ذكر طه حسين على سبيل المثال في مقدمة كتابه (تجديد ذكرى ابي العلاء) ان ما

كتبه عن المعري نال استحسان عدد من الناس وسخط عليه عدد آخر. وان من سخطوا على ما سطره وقدمه حمّلوه من النعوت ما لايطاق حتى خيل لبعض منهم انه قد يخرج من دائرة الاهتمام والشهرة. لذا نحن في هذه القراءة البسيطة لاندعي ان ما سنسطره الآن هو باكورة عمل جديد في ميدان النقد، بل الجديد فيه هو اننا لا نبغي التحامل على المؤلف من باب توجيه النقد الى ما قدمه من آراء، وابرز الاخطاء الاستنتاجية التي توصل اليها إلاّ من باب ابراز مكانة المعري عنده.اي اننا لانريد نقدا لخطاباته النقدية سوى من ناحية ابراز قيمة المعري في مرآته، وكيف كان ميله له وصده عنه، وذلك من خلال الوقوف على مجموعة من الركائز التي تخدم القرّاء؛ من حيث كون المعري مثّل بالنسبة لطه حسين كذا وكذا. وهو ما سنوضحه هنا.

وعليه سنقوم بتحليل الكتب عبر قراءة نقدية نرتضي لها الموضوعية والعلمية - كما اسلفنا- لبيان قيمة المعري وادبه في مرآة طه حسين؟ وكيف عالج القضايا الحساسة؟ وما هي ادلته وبراهينه ؟وما هو المنهج الذي سار عليه؟ وما هي أهمية استنتاجاته؟ وهل كانت علمية موضوعية أم ذوقية انطباعية؟ اشياء واشياء سنتحاور بها مع طه حسين لنصل الى شاطىء الحقيقة التي نبتغيها ونريدها.

وعلى وفق ما سنقوم به من قراءة نقدية فاننا ارتأينا تقسيم عملنا على النحو الآتي:استنطاق محتويات كل كتاب لبيان مرتكزاته الرئيسة واستنتاجاته، ثم التعريج الى النهاية وذلك بتسطير جملة المشتركات العامة التي جمعتها. وحتما سنبدأ ذلك باختيار قراءة الكتب بحسب التسلسل الزمني التاريخي.

المحور الأول: تجديد ذكرى أبي العلاء

يمثل هذا الكتاب باكورة عمل طه حسين في ميدان المعري الواسع الشامل، وقد أبصر النور عام 1919 ولقيمته ومكانته بين أوساط المثقفين والمتعلمين اعيد طبعه طبعة ثانية عام 1922 لنفاد الطبعة الاولى كما يذكر هو في مقدمته. وتضمن محتواه خمس مقالات ركز في الاولى منها على زمان المعري المضطرب سياسيا واجتماعيا واقتصاديا، وكيف كانت الجوانب العقلية والخلقية والادبية في خضم تلك الفوضى المحتدمة التي اثرت في صنع نفسية الشخص المسلم آنذاك. وخصص المقالة الثانية للحديث عن قبيلته واسرته ورحلته واخفاقه وملكاته ودرسه وما شابه ذلك، فيما جاءت المقالة الثالثة لتوضح لنا مكانته الادبية شعرا ونثرا من خلال

مؤلفاته وشرح جملة من اشعاره ونصوصه النثرية، وتم تكريس المقالة الرابعة للحديث عن علمه والفنون التي اتقنها، وكيف كانت ثقته بنفسه عالية، وكيف كان ذوقه نافذا وبصيرا وان اهتمامه بآثاره كبيرا. أما المقالة الخامسة فقد درست فلسفته المتخبطة ومدى اضطرابه وماهي ابرز اعتراضاته وموافقاته للاديان والشرائع. وهلم جرا.

وبعد تتبع المقالات الخمس اتضحت امامنا مجموعة من المسائل التي تتطلب منا حوارا مع طه حسين، وهو حوار قائم على الموضوعية البناءة لا التجريح وسلب الحقوق.

أول ما يطالعنا من المسائل الحساسة هي اخراج طه حسين شخصية المعري المضطربة المترددة ولزومياته التي سجل عليها العديد من المآخذ من دائرة الاتهام، بل وتبرئته ولزومياته.وذلك من خلال اسقاط ثقل الحياة السياسية وتلونها المشين على تكوين شخصية المعري، ثم التأثير في ادبه وسلوكه الاجتماعي. تاركا سهوا أو تعمدا خصوصية حياته وهي خصوصية قد لانجدها عند غيره ممن عاصروه أوتقدموا عليه أو تأخروا عنه، كما ان التغييرات السياسية وان طرأت على المجتمع لاتفعل فعلتها بالزام تغيير نفسيات جميع اشخاص المجتمع بالطريقة والقوة التأثيرية نفسها.فهو اوضح على مدار الصفحات الـ 63 الاولى عبر استطراده في بيان الاختلافات السياسية التي عصفت بمعرة النعمان وغيرها من المدن ان جسامة تلك الاحداث كان لها تأثير واضح في سلوك الشخص، وهذا ما جعله يعمل لابي العلاء ثغرة تنقذه من اتهامات الالحاد والزندقة التي لحقت به. معللا بكون الاحداث اقوى من اي شيء وهي التي تجعلنا نلجأ الى الزهد والتعفف ومعارضة الامور جميعها. وذكر ذلك بقوله: " فان هذه الحياة السياسية المملوءة بالفزع والهول وبالاختلاف والاضطراب وبالفساد والانتقاص وبالكيد والخديعة قد عملت من غير شكّ عملا غير قليل في تكوين الفلسفة العلائية. فلا بدّ من فهمها اذا حاولنا ان نفهم ابا العلاء، ونحن اذا فهمنا هذه الحياة السياسية السيئة وقرنّاها الى غيرها من الاسباب التي اشتركت في تكوين هذا النسيج الفلسفي التي تمثله اللزوميات لم يبق ما يحمل على لوم ابي العلاء او تأنيبه فان كل شيء حوله انما كان يزهّد العاقل في الحياة ويرغّبه عنها ويملأ سوء ظنّ بها " [11]. وهذا على ما يبدو ناتج من تأثر طه حسين بمعطيات علم الاجتماع التي تحتم علينا قبول قوة الاحداث وتأثيرها في الاشخاص بسلطة فاعلة لا مبدل لها،وعلى ضرورة عدّ الادب احدى الظواهر الاجتماعية البارزة.

هذه الثغرة لاينبغي التسليم بها لان قبولها سيكون من جانب عام وليس من جانب

خاص.اذ ليس كل الناس في مستوى واحد من المفهومية والعقلانية والتكوين الايديولوجي بحسب الفروقات الفردية التي يؤكدها علماء علم النفس والاجتماع؛ بدليل ان الكثير من ابناء المجتمع في ظل تلك الظروف -التي قال عنها انها تلزم الشخص الاهتداء بالايمان والزهد - قد تأقلموا معها وتمكنوا منها سواء بالنفاق أو الحياد أو ما شابه ذلك، وربما كان افتراضا ان يكون المعري احد هؤلاء، ولكن النسيج الاجتماعي ومباعثه النفسية والفكرية وحدّة الذكاء لديه طواه والقاه في زنزانة سجنه الخاص عبر تفكيره وآرائه.وفي ضوء هذه الثغرة التي اصطنعها للمعري برّأ لزومياته من التهم واكسبها صلاحية مقبولة على وفق التأثيرات التي عصفت بابي العلاء وارغمته على السير في تلك الدروب دروب الزهد والتقوى.

وفي مجمل ما تقدم نقول: لاتفرض الاضطرابات السياسية سلطتها علينا بالكامل بحيث تغيّر مسارنا نحو الايمان والزهد، بل تعمل على خلخلة جملة من مبادئنا، وهو ما ينتج انقساما بطبيعة الحال. فقسم سيتأقلم ويكون من شخوص ذلك الاضطراب، ومنهم من يلتزم الحياد، ومنهم من يلجأ الى التقوى، وذلك بالاستناد الى التربية الاسرية والتنور الفكري لكل شخص.لهذا لايمكن تبرئته من افكاره القائمة التي عرضها في لزومياته وفي مؤلفاته الاخرى.

كما ان عملية اطلاق الاحكام ينبغي بناؤها على أسس موضوعية وادلة منطقية راجحة لكي تكون مقنعة، فالامر اذا ما اطلق على علاته من دون الاستناد الى هذه الاسس والادلة يدخل في باب التأثرية؛ فطه حسين هنا اعطى حكما قاسيا بشأن كون الشعر الفلسفي كاتجاه هو من صنيع ابي العلاء وحده، معللا ذلك بتأليفه ديوانا خاصا وهو ديوان اللزوميات، مستبعدا كل خطوة خطاها الشعراء في قصائدهم وعدّها مبعثرة إلاّ اذا جمعت بين دفتي ديوان فهو يقول: " فمن الذي ينكر علينا ان نقول: انّ فنا جديدا من فنون الشعر قد حدث في ايام ابي العلاء ولم يعرفه الناس من قبل؟ وهو الشعر الفلسفي الذي انشأه ابو العلاء نفسه فمن الذي يستطيع ان يدلّنا على ديوان انشىء لا لغرض الا لشرح الحقائق الفلسفية وحدها في العصور الاسلامية الاولى الى اواخر القرن الرابع، ذلك رأي نراه وسنثبته عند الكلام على اللزوميات " [12]

هنا بالطبع نلمس اشارة صريحة بكون اللزوميات ديوانا فلسفيا خالصا،وعليه فاذا ما اردنا التشكيك في هذا الرأي فان شكنا سيأخذ منحيين الاول:لا نشك بمسار ابي العلاء في الفلسفة الذي يختلف عن كل الذين سبقوه من حيث تشربه من الفلسفات المتعددة؛ وبثها

باسلوب اثبت من خلاله النظريات الفلسفية المختلفة، ولكننا لانتفق ورأي طه حسين القائل بان من استلهم الفلسفات المختلفة وتفاعل معها ووضعها بين دفتي ديوان هو من يحسب له البدء بانشاء هذا اللون وقد اسماه هو فنا، فالذي يطلق الشرارة الاولى للفن أو أي شيء آخر هو في رأينا ورأي الكثيرين وان كان في مهده يحسب له هذا الفن، كما هي الحال على سبيل المثال عندما وضعوا بشار بن برد على رأس هرم المولدين المجددين في عصره. ومن جاء بعده ابدع في التوليد واغرق نفسه بالمزيد، واطلق الجديد اسلوبا وفكرا وخيالا، إلاّ ان حق بشار بقي محفوظا ولم يسلب. لذلك فان من سبق المعري الى هذا اللون ينبغي الاشارة اليه لا انكاره بسبب عدم جمعه لآرائه في كتاب أو ديوان خاص، فابن سينا كما يذكر طه حسين هو احد الفلاسفة الاسلاميين وله قصيدة طويلة تحمل ملامح فلسفية خالصة؛ ولكنه يستبعدها معللا ذلك بوحدانيتها ولا توجد مثيلات لها قد جمعت في ديوان خاص له. على الرغم مما لديه من بعض المقطوعات تصب في الاطار نفسه.واورد ذلك بالقول: " فان قال قائل ان ابن سينا قد نظم قصيدته في النفس فقال (هبطت اليك من المحل الارفع) قلنا: فان ابن سينا لم يضع ديوانا شعريا احاط فيه بفنون الفلسفة، وتلك خاصة لم يشارك ابا العلاء فيها احد ممن قبله ولا بعده.. "[13].

فضلا عن ذلك فقد اقرّ النقاد بالقمة الفلسفية التي تمتع بها المتنبي من خلال شعره، وهو سابق على ابي العلاء، بل استاذه في نظر الكثيرين، بل في نظر المعري كذلك. حتى ان ديوان سقط الزند الذي مثل مرحلة الشباب كان مسرحا لتقليد اسلوب المتنبي وتبني افكاره، وهو ما لا ينكره طه حسين[14]،فالاجدر اذن حساب الفن الفلسفي للمتنبي او غيره ممن سبقوا المعري في هذا المضمار،ولكنه باغلاقه صفحة التضارب في الرأي الذي تبناه عن طريق الاتكاء على عكازة الديوان المجموع والفلسفات المختلفة سد الطريق على من يريد الرد عليه كما ظن،ولكن الوصول للحقيقة تبغي منا الحدو مسرعا لكشفها وتحتاج منا الاناة والتدبر.

أما شكنا الثاني فهو يتجه صوب اللزوميات:مجددا لانشك في الفلسفة المستضاءة في اللزوميات ، وكيف وصلت الى قمة القمم بفضل الاسلوب والفكر المرتوي الذي صقلها المعري بشكلها هذا.اذ يرى محمد شفيق شيّا " ان في شعره من المضمون الفلسفي ما يكفي لصياغة نظريات ومواقف فلسفية فيها كل ميزات التفلسف "[15]، ولكننا لايمكن الاهتداء الى قبول فكرة الكل التي جاء بها طه حسين. اي عدّ اللزوميات ديوانا فلسفيا خالصا، فهناك

العديد من الآراء المنبثة فيها لاترتقي الى مصاف الفلسفة ومن الصعب زجها في ميدانها، فليس من المعقول ان يكون رأيه بالنسل والمرأة وجانب ما في المجتمع من مفاسد ومظالم وما الى ذلك واقع تحت ظلال الفلسفة، فكم من شاعر ادلى بدلوه بهذه المسائل وبطرق افضل بكثير مما جاء به المعري ولم ينل حظه من الانصاف، بل لم نعد ما جاءوا به من صميم الفلسفة لا من قريب ولا من بعيد، وعددنا كل ما تفوه به ابو العلاء في لزومياته وغيرها من آثاره بانه فلسفي صرف.وهذا ما اوقع بالفعل الكثير من النقاد بما فيهم طه حسين بتناقض مكشوف، فهو هنا في كتابه هذا يعدّه كتابا فلسفيا،والفلسفة كما نعرف تستلزم تقديما عقلانيا مرضيا ومستوفيا للمعنى كي ينفذ الى النفوس ويهديها الحقيقة، ولايمكن قبول اي شعر ما لم يكن مؤثرا فينا. وهذا يعني ان الشعر غير الجيد لايكون فلسفيا مطلقا وهو ما ينطبق على اللزوميات كونها حملت بين طياتها اشعارا غير جيدة. وهو ما صرح به طه حسين في كتابه (مع ابي العلاء في سجنه) مما اوقعه في هوّة التناقض حيث قال: " فقد نسرف على انفسنا وعلى الفن الادبي ان ظننا ان شعر اللزوميات جيد كله من هذه الناحية الفنية الخالصة، بل نسرف على انفسنا وعلى الفن الادبي ان ظننا ان كثرة هذا الشعر جيده،وانما المحقق ان الجيد من شعر اللزوميات قليل يمكن ان يستخلص في مجلد يجمع الى الجمال الفني خلاصة الفلسفة العلائية كلها " [16] فكيف يتسنى لنا عدّه ديوانا فلسفيا وفيه من الشعر الرديء ما لايرقى الى التأثير فينا والتحليق في فضاء الفلسفة.وهذا بالتأكيد يزيد من السؤال لاختلاف الثقافات والامزجة والادراكات المعرفية والايديولجية.

وعلى مايبدو فان قراءة طه حسين لديواني المعري وهما سقط الزند واللزوميات فيها من الدقة المتناهية ولاسيما في المجال التاريخي والفلسفي بحيث تلزمنا التأني بما نبه اليه، على الرغم من الاخفاقات في جوانب أخرى. فقد اورد لنا تنبيهات تحسب له وتعطيه السبق؛ فيذكر ان ديواني المعري فيهما الكثير من الاحداث والمواقف التي لم ترد في كتب المؤرخين، وهي تمثل دعوة لقراءتهما مرات ومرات للخروج باحداث جديدة وصحيحة قياسا بما اطلعنا عليه في كتب السير والتراجم والتاريخ.ومثال ذلك ما نقله عن قصة صالح بن مرداس ومحاصرته المعرة، فالمؤرخون بحسب رأيه لم يحددوا السبب في هذه المحاصرة، ولكن اللزوميات أوضحت اللبس في السبب تمام الايضاح كما يرى هو " وهذا أوان البرّ بما وعدنا به في المقالة الاولى من تحقيق قصة صالح ومحاصرته المعرّة؛ فقد اختلف فيها المؤرخون اختلافا كثيرا، ولم

يستطيعوا ان يجزموا بمصدرها،ولا ان يتفقوا على نتيجتها ولا علّة لذلك الا انهم لم يدرسوا حياة ابي العلاء، ولو انهم درسوا اللزوميات لاستطاعوا ان يستنبطوا الحادثة منها، فان ابا العلاء قد ذكر سببها وبيّن نتيجتها وشفاعته فيها وذلك في ثلاث مقطوعات من اللزوميات تفرقت في باب الدال والراء واللام، فاما سبب الحادثة فهو ان امرأة لم يسمّها احد من المؤرخين ولكن ابا العلاء سماها (جامع) اقبلت يوم الجمعة على الناس وهم في مسجدهم؛ فشكت اليهم ان اصحاب الماخور تعرضوا لها وارادوها بمكروه فغضب لها الناس وهدموا الماخور وحرقوا فيه من خمر وافسدوا ما فيه من اداة لهو وطرب، وقد رضى ابو العلاء عن هذا كلّ الرضا وحمده احسن حمد " [17]

فقال في ذلك : [18]

أتت جامع يوم العروبة جامعا	تقصّ على الشّهاد بالمصر امرها
فلو لم يقوموا ناصرين لصوتها	لخلت سماء الله تمطر جمرها

وفي معرض حديثه عن ثروة المعري ركن طه حسين الى مقولة صالح بن مرداس الذي قصده ليتشفع لقومه؛ فقد قال له بعد قبول شفاعته (فقد وهبتها لك) ويقصد معرة النعمان. وهذه المقولة سجلها ناصري خسرو الفارسي في كتابه (سفرنامه). ومن هنا انطلق طه حسين ليعالج القضية من باب آخر مخالف لما تواتر عليه المؤرخون، فهو يرى ان لا مناص من كون المعري قد نال حظه من الغنى عن طريق الهدايا التي كانت تهدى اليه وما يقدمه له اخواله من معونات.وعدّ ذلك ضربا من التنعم بالغنى ولو كان قليلا. ونحن إذ نعالج القضية ينبغي علينا تدبر هذا الرأي من وجهين الاول:إنّ ابا العلاء كما يذكر قسم من المؤرخين تزهد في كل شيء، وتزهده كان في المأكل والملبس وما يتصل بالحياة العامة. فما قيمة الهدايا التي كانت تهدى اليه.؟ هل من المعقول ان يهدوا له عدسا اوتينا وهما طعامه المفضل.؟ وهل يعقل انهم كانوا يهدونه جلابيب خشنة كما كان يريد؟، فالهدايا والعطايا التي كانت تأتيه يقسمها على طلابه ومريديه ولا ينال منها سوى ما يتوافق مع زهده؛ فالمؤرخون لم يذكروا ان احدا اهداه فراشا ناعما أو جلبابا من حرير فقبله وارتداه أو جلس عليه.

والوجه الآخر هو كبر مقامه في مجتمعه وما توافد الوفود عليه والسير بمشورته إلاّ من باب اهميته العقلية والادبية ولا حظ لما جاء به الرحالة الفارسي ناصري خسرو من امتلاكه

لمعرة النعمان. وقد رجّح طه حسين تبني هذه المعلومة بالاستناد الى قصة صالح بن مرداس عندما ذهب اليه المعري شافعا لقومه؛ فقال له (فقد وهبتها لك) اي المعرة.وهذا تعليل ضعيف لم يفطن اليه احد. كما ان تولي منصب ما أو الارتقاء الى رتبة اعلى تستلزم اقرارا رسميا خطيا من الشخص المسؤول، كأن يكون قائدا أو اميرا أو خليفة وهو ما لم نجده كذلك، بل الذي وجده طه حسين هو قول صالح(فقد وهبتها لك). فضلا عن ذلك فهنا أمر فرعي تجدر الاشارة اليه، وهو ان المعري تزهد في كل شيء ولم يقبل من الحياة سوى ما يكفيه لدرء الخطر عن نفسه والاستمرار في الحياة، فكيف اذن نصدق قبوله بتولي المعرة وان نوابه هم الذين يديرونها كما قال ناصري خسرو واستند اليه طه حسين " ويحكمها اي المعرة رجل ضرير يعرف بابي العلاء، عظيم الثروة يملك عددا ضخما من العبيد والخدم، وكأن سكان المدينة كافة خدمه...وسمعت الناس يتحدثون بان بابه لايغلق وان نوابه يعملون في تدبير المدينة ولا يلجأون اليه الا في مهام الامور... " [19]

كما انه يتخذ من شعره في اللزوميات ذريعة أخرى لمعرفته الغنى بدلالة قوله [20]

خبرت البرايا والتصعلك والغنى	وخفض الحشايا والوجيف مع السفر
فاطيب ارض الله ما قلّ اهله	ولم ينأ فيه القوت عن يدك الصغر

وهذا وان صحّ فهو قليل ولايصح الاعتماد عليه لكثرة ما رفض وتبرأ من الثروة في لزومياته بشواهد عدّة تغرق ديوانه، فكيف لنا تصديق شاهد وتكذيب شواهد.

وعلى خلفية ما ورد ينبغي التروي والاناة في قبول أو رفض نص تاريخي ما، كي لانقع في خطأ لايحمد عقباه ونصفق في صف لفه السكوت.على الرغم من وجود نصوص قليلة بعباراتها إلاّ انها كفيلة بفتح باب واسع مغلق لدهر خلا.

وعلى الرغم من الاشياء التي وقف عليه وعالجها بالاعتماد على اشعاره؛ فانه افرد مقالته الثالثة لوصف ابداعه الادبي المتقن ولم يأت درسه لادبه سوى من وجهة واحدة وهي وجهة الوصف العام القائم على التقاط أبرز الركائز المكونة لهذا الادب برمته، مستعينا بالتقسيمات والوقفات التي خدمته مسبقا في معالجته قضايا المعري الشخصية. فقد وقف فقط على الاطر الهيكلية لكل ديوان شعري وكتاب نثري وبيّن جوانبها البارزة من دون الخوض في مجال الشرح والاستقصاء، وهذا يتناسب تمام التناسب مع فصول كتابه التي ألقى فيها

المعلومات القاء عاما ومتفحصا في الوقت نفسه بقالب تاريخي متواتر منطقي.

الى جانب ذلك فان اصدار الاحكام كما اشرنا سابقا يجب اسنادها بادلة منطقية لا ان تأخذ طريقها سدى بين الاسطر وتسجل ونرضخ لها ونمشي بمشورتها ،وسواء أكان ذلك مقصودا ام سهوا فكلاهما سيان لانهما يعطيان انطباعا لا محالة، وعلى وفق ما تقدم رصدنا خطأ ربما يكون قد وقع في هوّته طه حسين سهوا أو من دون دراية. فهو عندما تحدث عن ديوان الدرعيات ص 181 ارجع سبب تأليفه الى حفظ المعري اوصاف الدروع، واراد بعدها بيان مقدرته الفنية فنظم اشعاره فيه من دون ان تكون له اية اوليات بالمشاركة في الحرب كونه ضريرا. ونحن اذ نؤيد جازمين هذا الشيء لاننا لم نعرف عنه سوى ما ورد. ولكن اذا ما تقدمنا نحو الصفحة (190) من صفحات كتابه نجد شيئا يتناقض مع ما قدمه.فذهاب بصره كما يشير اصبح عائقا بينه وبين ضروب الحرب والصيد، ولهذا نفى ان يكون قد نظم في هذا المجال اشعارا. لذا قال: " وكان ذهاب بصره حائلا بينه وبين الصيد والحرب، فلم يكن من المعقول ان ينظم في هذه الفنون قصائد خاصة " [21] ، ونحن نتفق معه كما اشرنا بعدم خوضه غمار الحروب والصيد؛ ولكننا لانتفق معه بكونه لم ينظم مطلقا في ميدان الحرب، فالدرع اداة للدفاع عن النفس تستخدم في المعركة ولايمكن لاي محارب الاستغناء عنها، وقد نظم فيها المعري ديوانا كاملا وان كان صغيرا قياسا على سقط الزند واللزوميات؛ فكيف اذن يقول انه لم ينظم فيها قصائد.؟.

وفي حديثه عن الطور الثالث من شعره يصدر حكما غريبا بقوله ان الخيال قليل الحظ في شعر هذا الطور؛ وأرجأ ذلك الى كون المعري لم يعش حياته كشاعر بل كفيلسوف " فمن الحق علينا ان نبين ان عمل الخيال قليل في هذا الطور من اطوار ابي العلاء وذلك واضح اذا لاحظنا انه لم يكن يحيا حياة شاعر بل حياة فيلسوف، فليس الخيال هو الذي يمدّ شاعريته في هذا الطور، وانما هي حياة كانت في نفسها شاعرة " [22] وتكمن معارضتنا لهذا الحكم من جانبين: الأول هو ان طه حسين نفسه ذكر ان شعر هذا الطور ابتعد عن المبالغة واصبح اكثر رصانة ومتانة من حيث الاسلوب والمعاني " يكاد التكلف لايوجد في شعر أبي العلاء لهذا الطور إلاّ ان يضطر الى نظم شيء ليس مما يتناوله الشعر، ولكن شعره يمثل شخصه تمثيلا صحيحا بحيث انك. اذا درست حياته ثم عرض لك من شعره ما لا تعلم انه له لم تشك في ان هذا الشعر يمثل نفس ابي العلاء " [23]، وما دامت المعاني متطابقة مع الاسلوب في نقل الصور

فلابد من ان يكون للخيال دور في انضاج ذلك كله،ولاسيما ان شعر هذا الطور - كما ذكر هو- يمثل ما قاله المعري في عزلته، وهي مرحلة قال عنها في اكثر من مرة انضج مراحل المعري العمرية، فقد اتضحت له معالم الاشياء وايقن منها ما ايقن؛ وشك في الباقي منها ورسم له طريقا خاصا لتناول كل ذلك بدراية وتدبر، لا كما كان عليه الحال في شعر الطورين (الاول مرحلة الشباب والآخر مرحلة العودة من بغداد).

وعليه فان هذا النضوج لا يمكن ان يكون قد اخفق في تصوير الاشياء وتقديم الصور الخيالية كما في السابق. علما ان مرحلة اللزوميات بحسب المدة الزمنية لم تكن بعيدة عن شعر تلك المرحلة؛ فكيف نفهم اذن اخفاقه في تكريس الخيال اداة مهمة هنا وكذلك قدرته الفائقة على تخطي حدود المألوف والعادة في اللزوميات؟. إذ ان وصول الشاعر الى علو التأنق الاسلوبي والعرض الفكري في اللزوميات لابد ان يكون قد اتكأ على ارض صلبة من الشعر، وهو ما كان فعلا في القصائد الاخيرة من ديوان سقط الزند.

أما الجانب الآخر الذي نعارضه نقديا لاشخصيا فهو ان ابا العلاء عاش طوال حياته يدرس اللغة والادب وما يتصل بهما،بل تفنن اشد التفنن بهما، اما درسه للفلسفة فكان زيادة في العلم وسعة في الثقافة وان اثر ذلك في فكره وآرائه؛ كما هي الحال في لزومياته وهذا يتضح في نص طه حسين " لانعرف ان ابا العلاء درس شيئا غير اللغة وادابها؛ فهو لم يكن استاذ فلسفة ولا دين، وانما كان استاذ لغة وادب "[24]، اذن كيف يتسنى لطه حسين القول ان المعري كان يحيى حياة فيلسوف لاحياة شاعر، ولهذا لم يحظ الخيال بدور بارز في شعره الذي هو في الطور الثالث.

ونحن نقول ان الفيلسوف لا يبتعد عن جادة الخيال فقط،بل يبتعد عن جادة العاطفة كذلك، وهو ما لم يذكره هنا، ثم ان الكثير من المؤرخين اجمعوا على عدم اشتمال ديوان سقط الزند على الفلسفة الا في النزر اليسير؛ لان الفكر الفلسفي لم يختمر في ذهن المعري على النحو الذي ظهر عليه شعره في اللزوميات؛ فاين تأثير الفلسفة وحياته في شعر هذا الطور اذن، كما انه في أكثر من مرة يقول ويردد عبارات مثل - شعره الفلسفي في اللزوميات - والفلسفة في اللزوميات - ولم يذكر قط هذا الكلام على ديوان سقط الزند.

وقد أشار طه حسين في بعض صفحات كتابه الى فلسفة المعري الاسلامية، وصرّح بكونه احد الفلاسفة الاسلاميين شأنه شأن معاصره ابن سينا " ولم نقتصر على هذين

الرجلين؛ لانهما فذّان في الفلسفة الاسلامية لذلك العصر... "[25]. ومن دون شك فهذا يعد ترجيحا مسبقا يفضي بنا الى تبني الرأي وتجاوزه كي لانحاول المدارسة والتمحيص، ولكننا ندرك كغيرنا اذا ما قرأ هذا الكلام بوجود تعاطف واضح تجاه المعري لاجل ابعاد التهم عنه من جانبين: الأول ما التصق به من الالحاد والزندقة، والثاني انه لم يكن فيلسوفا بل اديبا .

وعلى خلفية ما قرأناه في مصادر القدماء والمحدثين؛ فاننا لانتفق معه على فلسفة ابي العلاء الاسلامية استنادا الى ما حملته اشعاره في اللزوميات وما ورد في مؤلفاته الاخرى من تهكم وهجوم عنيف على الاديان وانكار النبوات وتسطير رؤاه في الامور الغيبية، على الرغم من ان قسما من اشعاره أُخضعت لتأويلات جاءت بنتائج عكسية لا يمكن حسابها عليه؛ فالصحيح او ما نراه صحيحا هو التشريع باسلاميته كشخص مسلم وما آلت اليه افكاره الموافقة لاسلامه. ولا يمكن التشريع بخلاصة افكاره الاسلامية بسبب ما تخللها من فكر مضطرب افسد عليه ايمانه في بعض الاحيان.وذلك نابع من تبنيه فلسفات وقراءته لديانات مختلفة مما اثر في نتاجه والصقت به خاصية الاضطراب التي لم يجرؤ احد على نكرانها سوى عدد من المحابين له. ولكننا مهما حصل نتفق مع طه حسين من ان المعري فيلسوف من طراز خاص استطاع استيعاب كل المتناقضات والفلسفات المختلفة في عصره، وعمل بها في ميدان حياته الشخصية، بعد الامتزاج والتفاعل معها.وهذا ما اتضح لنا عبر نتاجه الابداعي،وهو ما يتوافق مع قول محمد شفيق شيّا بشأن التداخل والامتزاج بين العمل الابداعي والفلسفة إذ قال: " العمل الفني أو الادبي أو الفلسفي هو ناتج شخصي اجتماعي وانساني، وهو نتاج شخصية واحدة وحياة سيكولوجية واحدة قد تتنوع لكنها واحدة، بل قل هو التنوع الذي يكسب هذه الوحدة غناها وابداعها "[26].

ولم يكتف طه حسين بهذا الرأي، بل يدعمه برأي يرغمنا على التعاطي مع شعر اللزوميات على انه شعر فلسفي خالص وعلى مدار ديوانه كله. وذكر ذلك في مواضع عدّة من كتابه؛ فهو في حديثه عن حزنه وهو يفارق بغداد واهلها قال: " بل نطق به نثره ونظمه وظهر في شعره الفلسفي؛فقال في اللزوميات.."[27]. وقال كذلك " اذا فهمنا من لفظ الفلسفة هذا النحو الذي اشتملت عليه اللزوميات ولم نقصره على الفسلفة العلمية؛ لم يكن بدّ من الاعتراف بان ابا العلاء قد درّس لطلابه الفلسفة ايضا؛ لانه كان يملي عليهم شعره ونثره ويفسّر لهم منه ما احتاج الى التفسير "[28].

وعود على اسلاميته فقد أشار طه حسين في اكثر من موضع في كتابه الى اتزان شخصية المعري وتزهدها وتقواها، ولم يعرف له طريق سوى الايمان والفضيلة.

ونحن اذ نقول ونرد ان الزهد لايبيح لصاحبه السخرية من المجتمع والناس بهذه الطريقة الجريئة ولايحق له الخوض في فلسفات الغير، ولاسيما تلك التي تنافي الاسلام وتتصادم معه؛ وهذا ما وجدناه وما وجده الكثير من النقاد والباحثين في لزومياته. كما ان الايمان والتقوى يجبران صاحبه بالتزام الشرائع كلها وعدم الحياد عنها والتصديق بعلماء الامة، ولاسيما ان القرآن الكريم هو الكتاب المحفوظ والمنزّه من التحريف والاخطاء والتلاعب ولايمكن لاي احد الشك بذلك.

كما ان دفاع طه حسين عن المعري من باب تحزبه بالعقل وحده ونبذ كل ما دون ذلك هو امر يحتاج منا التروي، فطه حسين يبين لنا ان طريقة المعري في معالجة القضايا ليست سيئة وهي ليست ضد الدين بشيء يذكر، وهي طريقة التزام العقل وحده هاديا لاغير، وهذا يعني ان اشعاره في اللزوميات والمحسوبة على كفره والحاده قد جعل لها مخرجا عقليا لايمكن حسابها على الرجل، وردّ ذلك على ان التزام المعري العقل وحده ارغمه على عدم قبول ما جاءت به الشرائع من لوائح فقهية ومسائل خلافية، وكذلك عدم قبول الادلة والبراهين المتواترة عبر الروايات وهو أمر ليس بعيب. وقد استشهد له بقوله[29]

دين وكفر وانباء تقال وقرآ ن ينص وتوراة وانجيل

في كل جيل اباطيل يدان بها فهل تفرّد يوما بالهدى جيل

فضلا عن ان انكاره لوجود الجن والملائكة يسجل عليه اشارات من المآخذ؛ لكون المؤمن التقي لايسمح لنفسه انكار وجودهما بسبب تصريح القرآن الكريم بذلك في مواضع عدّة وهذا ما لاشك فيه اطلاقا.

وفي معرض حديثه عن فلسفة المعري عبر تحليل مستفيض لابيات ومقطوعات من اللزوميات يدافع عن كل ما جاء في شعره من آراء متناقضة، ورؤى متصلبة منافية للشريعة الاسلامية، ويغور في أوصافه العميقة؛ حتى يستدرج القارىء الى متاهة تلزمه في النهاية تبني رأيه في هذا البيت او ذاك وبحسب مايمليه هو ويرتأيه، واثبت - على الرغم من وضوح معنى الابيات والمقطوعات - انه اسلامي النزعة روحا وجسدا ولاصحة لتفسيرات المتقدمين من

انها تدل على كذا وكذا من الالحاد والكفر.ولك عزيزي القارىء ان تطّلع على المقالة الخامسة الخاصة بفلسفته لتدرك مدى التعاطف الكبير الذي ابعده عن الشبهات.

ومن جهة الاخطاء وجدنا له مجموعة من السقطات من خلال تحليله عدد من الابيات والمقطوعات من حيث استنتاج المعنى بالاستناد الى ظاهر الكلام في كثير من الاحيان؛ فهو يستدل على سبيل المثال في عدد من الابيات على ميل المعري الى رأي مذهب البراهمة المادي الذي يؤمن اصحابه بان الروح نار لايطفأها الا الموت، وبالطبع هذا فيه شيء من التحرز. ففي تعليقه على بيتي المعري الذي قال فيهما: [30]

روح اذا اتصلت بشخص لم يزل هو وهي في مرض العناء المكمد

ان كنت من ريح فيا ريح اسكني او كنت من نار فيا نار اخمدي

يذكر ميل المعري الى رأي الماديين في ان منبع الروح قد تكون من الهواء او النار. ونحن إذ نقول: هذان البيتان ربما اطلقهما الشاعر على سجيته من دون التفكير بفلسفته التي قد يريدها؛ فالعبارات عفوية لاتدل على تأويل آخر؛ فهي مجرد الفاظ شعرية واضحة ولا اثر للفلسفة البرهمية فيها.وهو كلام ناتج عن تحصيل حاصل وليس من فلسفة محددة.لذا يحتاج الامر في شرح ابياته تدبرا واعيا وموضوعيا قبل الخوض في التحليل والشروع باصدار الاحكام.

بقي لنا الاطلالة على نافذة أخرى من نوافذ الكتاب وهي الوقوف بشمولية مقتضبة على الصيغة العامة التي اكسته؛ وذلك من حيث تسجيل ضربات مهمة كان ينبغي لها ان تكون او لاتكون في الوقت نفسه بحسب الحاجة أوالاقتضاء، وهذا بالطبع يدخل في باب المنهج البحثي، اما ما كان على شاكلة الاسلوب او اختيار منهج علمي معين فآثرنا ذكره في نهاية الكتب الثلاثة؛ لان الصيغة نفسها تكررت ولا نسمح لانفسنا الوقوع في هوّة التكرار. ويمكن بيان ذلك على النحو الاتي:

1. عنوان الكتاب يتطابق مع محتواه فالمعري تسيّد المكانين وتربع من دون منازع، ولكن ما نازعه هنا هو أسلوب الاستطراد في السلسلة التاريخية لكل عنوان أو موقف أراد المؤلف التحدث عنه.فقد تجد نصف او اكثر من نصف الكتاب قد وقع تحت أسر الاستطراد التاريخي؛ حتى يخيل اليك انك تقرأ كتابا تاريخيا محضا وما ذكر

المعري فيه إلاّ على سبيل دعم الحقيقة التاريخية او وزنه في تفعيل بعض الاحداث؛ فطه حسين أغرق نفسه واجهدها بالتتبع التاريخي لموضوع ما ثم عرّج لاحقا لبيان اثره في شخص المعري وادبه.وهذا مايزيد من الايجابية التي تحسب له، إلاّ انها تلهي القارىء عن فحوى الاهمية التي ينتظر قدومها وهي معرفة اي شيء عن ابي العلاء، اي انه اراد ترسيخ دعائم منهجه التاريخي المستند الى العلمية والتجريبية بحسب ما تقتضية الفلسفة الوضعية اكثر من تركيزه على قراءة المعري وادبه.

2-أهمية الثراء الذي اصطبغ به الكتاب ذات مستوى راق بفضل المعلومات القيّمة التي اكتنزها والتشظي في المام كل ما له علاقة بالمعري بمختلف الاصعدة والاتجاهات، ولانشك مطلقا بقيمة ما ذكره، ولكن القوانين المنهجية البحثية تفرض علينا ضريبة الالتزام ببرنامجها وشروطها، وقد افتقد كتابه هنا اكثر تلك القوانين واهمها قيمة؛ وهو عدم الاشارة الى المصادر والمراجع التي استل منها دقائق معلوماته بحيث ترك كتابه يعوم في الانشائيات ،وهذا ما يجعل الركون اليه أمرا فيه من التوجس والحذر. ولو اننا لم نكن قد قرأنا قبل كتابه هذا عن المعري شيئا في المصادر القديمة والحديثة لما استطعنا ادراك حقيقة ما عرضناه واستنتجناه، فقيمة كتابه لاغبار عليها،ولكن القارىء يريد الاكتمال للشيء لكي يتفاعل معه ويستلهم منه ويمنّي به نفسه.

3-اخضع كتابه لتقسيمات جاءت مجهدة للقارىء لما يتطلبه الامر من جمع شتات المواقف وتكوين رؤية مجموعة ونتيجة مكتملة.ولكنها في كثير من الاحيان اتت ثمارها لحصرها المعلومة في زواية واحدة توفر مسلسل العناء الذي يقع فيه القارىء، فالتقسيمات وان نفذت الى تصوير صغائر الموضوعات إلاّ انها كبيرة في جوهرها وذات اهمية بالغة.

4-تقاربت عدد صفحات مقالاته الاربع عدا المقال الرابع الذي خصصه لعلم ابي العلاء.اذ جاء المقال في سبع صفحات؛ في حين تراوح عدد صفحات المقالة الواحدة للمقالات الاربع الاخرى ما بين السبعين والثمانين صفحة، فضلا عن ان المقال يفترض ضمّه ضمن المقالة الثانية التي اختصت بذكر اسرته وموضوع درسه ورحلته لما يتوافق مضمونها مع تلك المضامين.

5-نهاية الاعمال تتطلب الخلاصات والخلاصة (الخاتمة) هنا لم تنل حظها من الظهور؛ وهو مايسجل عليه عثرة منهجية كان من الممكن تجاوزها،واذا ما اراد الدفاع بالقول بان الاستنتاجات برزت على السطح أولا باول، فان المناهضة لقوله هذا موجودة وحاضرة؛ وهي كون الخاتمة تمثل الرؤية الشمولية لما عرضه واستنتجه من ناحية، وليس كل قارىء يستطيع قراءة الكتاب كله،بل منهم من يكتفي بالخلاصة حصرا من ناحية ثانية.ولنا ولك القياس بعدها على ما كان يجب او لايجب وجوده في هذا الكتاب.

6-في تقديمه لمفردات مقالاته الخمس بشأن كل ما يتعلق بابي العلاء نجده يستعين بالادلة والشواهد من اشعاره بنسبة تقارب الـ 90 % والنسبة المتبقية هي من نصيب نثره.وهذه دلالة تبيّن لنا ان قيمة اشعاره تفوق قيمة نثره اولا وتدل على شخصه وسلوكه وكيانه دلالة لا لبس فيه ثانيا. لذا فمن يدرس شعره على سبيل المثال يستطيع الوصول الى كل ما تم تسجيله من جوانب حياته المتشعبة، وقد استند الى اشعار اللزوميات على نحو كبير قياسا على ديوانه الآخر سقط الزند.

المحور الثاني: مع أبي العلاء في سجنه

يذكر طه حسين انه لم يقدم بين يدي قارئه كتابا منهجيا علميا،بل ما يريده هو تقديم خواطره التي تجول في فكره،فجعل كتابه حوارا هادئا مع ابي العلاء يأخذ منه ويتفاعل معه الى حد الاندماج سويا.وسطّر ما تمنى له الخروج الى النور خلال عامين.فقد سجل خواطره التي كتبها عام 1938 وهو في باريس بحوالي مئة وخمسين صفحة؛ فيما جاءت خواطره التي كتبها عام 1939 في القاهرة باحدى وثمانين صفحة.ولم تكن خواطره ضربا من الخيال الجامح، بل استقراء ودراسة لمواقف ابي العلاء وموضوعاته التي عالجها في اللزوميات تحديدا.مع اشارة سريعة لمحتوى كتابه الفصول والغايات.وهذه الخواطر لاتمنع من دخولها في حيز الاهمية بوصفها شرحا سرديا متعمقا للزوميات وفهما واعيا على الرغم من ما حصل من اسقاطات لشخصية المعري ومؤهلاته الذهنية التي دفعته لانشاء اللون الفلسفي الذي يراه طه حسين في اللزوميات.

وبعد مقاربتنا لفهم المعري بنسبة لابأس بها وكل ما احاط به ومدى تأثيره وتأثره عبر

قراءتنا لعدد من المصادر القديمة والمراجع الحديثة بما فيها كتاب (تجديد ذكرى ابي العلاء) استوعبنا ثراء ما جاء هنا ولمسنا ما لمسناه من اشارات تحتم علينا نشرها.

أول ما لمسناه - وهو على ما يبدو أقرب الى الصواب - ان كتابه هذا صدى لكتابه الأول (تجديد ذكرى ابي العلاء)؛ لانه يعرض فيه على نحو استطرادي انشائي كل ما الم بابي العلاء من مصاعب ومتاعب الدنيا، ومدى انشغاله بفلسفة الحياة،وهو بمثابة عرض تحليلي لكتابه الاول، فهو يمثل دفاعا صريحا عن ابي العلاء وعلى مدار الكتاب كله، لا كما لاحظناه في كتابه الاول الذي اختفت وظهرت فيه معالم الدفاع هنا وهناك.ودفاعه عنه في الكتابين مستند الى ما في اشعاره من آراء وبالتحديد في اللزوميات.

كما ذكر طه حسين رضوخ المعري في اسلوبه للالغاز واخفاء المعنى فقد " الغز وغلا في الالغاز واصطنع الاستعارة والمجاز، ودار حول كثير من المعاني دورانا ولم يرد ان يتعمقها في شعره أو نثره مخافة ان يظهر الناس على رأيه، وان يعرفوا من امره ما كان يجب ان يجهلوه ويطلعوا من سره على ما كان يؤثر ان يظل عليهم مستغلقا ودونهم مكتوما " [31].ولنا في هذا القول رأي وهو:اذا كان المعري متزهدا ومؤمنا ورعا فعلا ؛ فلماذا اتخذ من التقية جدارا يحجب عنه الشبهات والاذى من الناس؟ ولماذا الغز كثيرا في شعره حتى لايعرف الناس كنهه؟ اليس في اسلوبه هذا وطريقته في العرض شبهة تستوجب الوقوف عليها.ان المؤمن لايلغز وانما يفصح عما يريد قوله من دون خوف او وجل، ولكن افكاره التي عرضها في اغلبها منافية للتكاليف الشرعية والعادات الاجتماعية، ولهذا سلك الطريق الملتوي، وهذا بالطبع ما يدعو النقاد والباحثين الى الشك به وتدبر كل ما جاء في اشعاره. كما ان تأثر طه حسين في لزومياته واضح على نحو لافت للنظر يفوق حبه لديوان سقط الزند والدرعيات،وربما يعود ذلك الى جلّ الفكر ورقي الرأي الذي اشتملت عليه الاشعار في اللزوميات والتي كانت حظ اشعاره في سقط الزند اقل حظوة واقل خطورة،فهو يؤسس فكرة الكتابة عن المعري على شكل مساءلة في كتابه هذا بعد دراسة اللزوميات والافتتان بما حملته من حمل فكري ثقيل، حتى انه انطلق في فكره من بيت المعري الذي قال فيه: [32]

لاتظلموا الموتى وان طال المدى   اني اخاف عليكم ان تلتقوا

الى مديات واسعة في التحليل.بحيث استغرق في تحليله على شكل اسئلة اخذت من

الكتاب ثلاث صفحات،وهذا دليل على اعجابه بالمعري والسير على هديه.

وعلى الرغم من ان علّة المعري هي واحدة منذ صغره حتى مماته وظهر ذلك جليا في أدبه بصورة عامة فان طه حسين يرى في اشعار اللزوميات قمة ابداعاته. فهو ينكفىء على دراستها وبيان جوانبها الجمالية من حيث براعة اللفظ والتزام ما لايلزم من القافية ذات الحرفين أو الثلاثة احرف وقدرته على توظيف الجناس بادق توظيف وتركيب المعاني بصورة وهيئات جديدة؛ مع اجهاد نفسه على تكرار هذا المعنى او ذاك بغيره من الالفاظ.وقد حاول تحليل مجموعة من الابيات من لزومياته لبيان قدرة المعري وتمكنه من جادة الموائمة بين اللفظ والمعنى والقافية والاسلوب،وكيف انه تفرد بذلك تفردا متمكنا جعل من شعره قالبا مستساغا ومؤثرا في النفوس،وعلى سبيل المثال حلل الابيات الاربعة التي قال فيها المعري [33]

يدل على فضل الممات وكونه ... اراحة جسم انّ مسلكه صعب

الم تر انّ المجد تلقاك دونه ... شدائد من امثالها وجب الرّعب

اذا افترقت اجزاؤنا حطّ ثقلنا ... ونحمل عبئا حين يلتئم الشعب

وامس ثوى راعيك وهو مودع ... ولو كان حيّا قام في يده قعب

وافرد لها صفحات عدّة لبيان مواقع القوة فيها.واشار الى ان القافية هنا وفي كثير من شعره لم تلزمه اختيار الابيات بالفاظها وانما البيت هو الذي اختار القافية.اي المعنى عبر اللفظ هو الذي استلزم هذه القافية او تلك [34].وربما في هذا الرأي دحض لهيكلة اللزوميات القائمة على التصنع في اختيار لزوم ما لايلزم من خلال الزام المعري نفسه بالانقياد وراء القوافي لتحقيق النهاية الصوتية مع حساب شدة الملائمة مع المعنى المطروق في بعض الاحيان.وهو ما اعترف به في مواضع عدّة من الكتاب.

من جهة اخرى تبدو لنا وللقارىء ان ملاحظات طه حسين في بعض الاحيان ذات جدوى مبهرة وفي أحايين أخرى تحمل رؤى فكرية تستلزم منا التروي والتأني في التعامل معها والتسليم بها.ومن هذه الرؤى هو ما يتعلق بديوان اللزوميات كله من حيث بيان الاندفاعات الرئيسة التي غلبت على ابي العلاء وارغمته على صياغته تلك.وهذه الاندفاعات هي بسبب سجنه الطويل في منزله،إذ يستنتج طه حسين ان المعري لايقرأ ولايكتب بعد ان يذهب طلبته وليست له زوجة او ابناء لكي يداعبهم وليس له من ميسور العيش ما يمكن ان يتلهى به او

يلعب ما شاء.مما افضى له ذلك باستنتاج يقول ان وقته في الليل يساوي وقته في النهار وعلى مدار السنين الخمسين الطوال قد استغله بشيء يستطيع منه مبلغا جيدا وهو التلاعب باللغة وتوظيف افكاره فيها بحيطة وحذر والتزام التقية غطاء له.

فهو يرى تمكن المعري من اللغة وقدرته على حفظ ما تم حفظه من النوادر والاشتقاقات ارغمته على التسلي بذلك ونتج عن ذلك اللعب والتسلية. هذا الديوان الذي بلغ من الشهرة شاوا كبيرا بين أوساط محبيه ومعاديه،وفرط التسلية بائنة تقاسيمها من خلال الزام نفسه بايراد القافية على حرفين او ثلاثة او اكثر مع تنوع الحركات وبحسب الحروف الهجائية كلها،وهذا ما جعل ديوانه ضخما بهذا الحجم،ولو لم يتكلف ولم يلزم نفسه بالتسلية واللهو لكان قد اكتفى بمجلد واحد عرض فيه جلّ ما يريد افرازه من آراء وافكار.[35]، والتسلية ليست مقترنة بالقافية،بل باستخدام النوادر اللغوية والمعنوية والجناسات المتعددة الاضرب والصياغات التركيبية والغريب..الخ. وفي مجمل هذا التكلف أراد المعري بيان قدرته للقارىء على الرغم من كونه لايهتم بما سيقوله أو يستنتجه عليه،ويختم طه حسين رأيه بان المعري كان يتخير الفاظه ويبدلها للتلاؤم مع ما يريد عرضه أو لتأتي متناسبة مع قوافيه.

هذه الفكرة التي عرضها طه حسين صحيحة لاغبار عليها ولكن ليس في مجملها ،بل في معظمها.ولبيان وجه ردنا عليها فاننا سنعالج الموضوع من زاويتين الاولى:هي ان طه حسين حجّم قدرة المعري الشعرية والخيالية واطلق العنان لالفاظه واسلوبه لكي يسيطران ويظهران، وهذا التحجيم يأتي من حيث وضعه ضمن قائمة شعراء الصنعة الذين يتلاعبون بالفاظهم ويقدمون ويؤخرون فيها حتى تخرج القصيدة الى النور كما يريدونها -وان كان لم يطلق تسمية شاعر الصنعة؛ إلاّ ان قوله بان المعري وقع تحت وطأة الالفاظ وراح ينثر منها ما ينثر ويبدل ويقفي قصائده بحروف المعجم جميعها، دلالة واضحة على اهتمامه بالتسلية اللفظية والمعنوية على حساب خيالاته وشعريته المتشظية المعروفة. لذا فهو تحجيم لايصح التهاون فيه.ولم نألف المعري بحسب ما قرأنا عنه واشار اليه النقاد والمؤرخون الا شخصا بارعا متمكنا من ناصية الشعرية.وقد وقع هو نفسه بتناقض عندما قال وهو يحلل ابياته [36]

يدل على فضل الممات وكونه   اراحة جسم انّ مسلكه صعب

الم تر انّ المجد تلقاك دونه   شدائد من امثالها وجب الرّعب

وغيرها من الأبيات: تأتي له الالفاظ والمعاني انقيادا وما القوافي الا تابع يسير خلف ذلك الانقياد. وهذا ما يضعه في مصاف شعراء الطبع الذين يقولون الشعر على طبعهم وسجيتهم ولا يقدمون ولا يؤخرون فيه.اي كما خرج الى النور اول مرّة [*].

أما الزاوية الثانية فانها تتمثل بكون التسلية تتصادم مع الجد والعلم وهذا ما قاله طه حسين بوصفه ديوان اللزوميات ديوانا انبثق نتيجة الفراغ وليس العمل.واذا كان الديوان كذلك اي ألّف للتسلية فلا يصح اذن حسابه ضمن دائرة الكتب الفلسفية اذ قال: " ولولا ان ابا العلاء لم يكن يقصد الى الفلسفة وحدها، وانما كان يقصد الى البراعة اللفظية والاستعانة على الوقت والتسلي عن الحياة وآلامها،لقد كان يستطيع ان يقول للناس ما أراد ان يقول وان يصوّر لهم ما اراد ان يصوّر من آرائه في الالهيات والنبوات والحياة الاجتماعية في يسر اللفظ واقله واسرعه مدخلا الى النفوس.ولكنه لم يرد شيئا من هذا، وانما اراد ان ينظم شعرا على حروف المعجم كلها مضمومة ومفتوحة ومكسورة وساكنة وان يلتزم مع ذلك حرفا ثانيا او حرفين آخرين.ولابد له من ان يستوفي هذا الشرط مهما يكلفه ذلك من الجهد ومهما يحمله ذلك من العناء لانه قد جعل ذلك غاية لنفسه وفنه واخذ نفسه بالوصول الى هذه الغاية "[37].

وعليه فاذا ما أراد المعري بديوانه التلسية وبيان القدرة على التوظيفات اللغوية والصياغات التركيبية فكيف يتسنى لنا قبول افكاره التي تضمنتها اشعاره.فهو لم يصرف باله نحو الافصاح عن فلسفته والاهتمام بها، وانما دار همّه بالتأنق الجمالي النصي من ناحية اللغة.كما ان الدخول في معترك النظم والفن اللغوي وتقليب اوجهه بالدرجة التي لمسناه في اللزوميات يؤدي الى ضياع اغلب الافكار وتشتتها ومن ثم لايكتب لها الحياة.وهذا استنتاج مردود على طه حسين ولربما قد وقع به عن دراية أو سهو وكلاهما لايشفع لصاحبه وقوعه بهذه الزلّة .

الى جانب ذلك توجد هناك زلّة أخرى ترتبط باللزوميات كذلك؛ وهي ان المعري كما يقول طه حسين لم يؤلف اللزوميات للمجتمع، بل لنفسه وعليه فهو لايهتم بما ستؤول اليه افكار ابناء المجتمع من عداوة او محبة. فهو يقول: " ولكن يجب ان نذكر ان ابا العلاء لم يفكر في السامع وفي القارىء وحدهما حين انشأ ما انشأ من اللزوميات،وانما فكر في نفسه معهما،بل هو فكر في نفسه قبل ان يفكر فيهما.اراد ان يعبر عما لم يجد بدّا من التعبير عنه،ويصور ما لم يجد بدّا من تصويره،واراد بنوع خاص ان يسلي نفسه ويلهيها كما قدمت "[38]، وهو الشيء نفسه قد قاله في كتابه صوت أبي العلاء: " ان ابا العلاء لم ينشىء اللزوميات لعامة المثقفين؛ بل

لست ادري لعله ان يكون قد انشأها لنفسه،وللذين يرقون الى طبقته من اصحاب العلم الكثير والبصيرة النافذة "[39].

هذا بالطبع يمثل قساوة كلامية نقدية لجعل شعر المعري يندرج تحت اطار مذهب الفن للفن الذي يقصر همّه بتفحص جماليات النص؛ عبر اقتناص التلاعب اللغوي والاسلوبي،ولاقيمة لتأثيرات المجتمع في هذا العمل الابداعي،وهو ما يتنافى مع اقواله على مدار كتابه (تجديد ذكرى ابي العلاء) وكتابه هذا من كون المعري شديد التأثر والتأثير في بيئته . في حين ان الادب " كائن واحد غني متماسك ومتميز من جهة؛ ومتداخل من جهة ثانية مع الشروط التاريخية والحضارية والثقافية،مع العلم والفلسفة والتاريخ والدين والاخلاق وما الى ذلك "[40]. اذن كيف يمكن قبول هذا الرأي؟ بالتأكيد لايمكن الركون الى هذا الرأي من جانبين:الأول يتضمن شدة التصاق المعري بمجتمعه والتفاعل معه؛ على الرغم من لزوم منزله،فقد كان يسمع من طلبته ويتبادل معهم ومع زواره الآراء ويشعر بما يشعر به الناس من غبطة وسعادة والم جرّاء الاحوال التي يعيشونها في المجتمع باتجاهاتها المتعددة.وفي ضوء ذلك يكتب لكي يفيد الناس وما انتقاداته للناس والمجتمع في اللزوميات إلاّ دليل على تأثيره وتأثره في المجتمع.اما الجانب الآخر فيتمثل بكون فلسفته وجدت لكي تظهر لا لكي تضمر وتخفى على الناس؛ لانها تتأصل في جوهرها على اكتناه الحقيقة ولو بشق الانفس عبر الاهتداء والاقتداء برؤى العقل.ولا يحتمل العقل الانطواء على نفسه والتستر على ما يبغيه ويريده.

وعليه فالاراء الفلسفية المنبثة في اشعاره لا يمكن ان تكون قد كتبت لارضاء ابي العلاء، لانها صدرت عن عقله ومرجع الذوق الى عقله كذلك وهذا ما لايصح الا في نزر يسير، بل كتبت حتما لعقول مختلفة عن ذلك العقل الذي اصدرها حتى ترى حجمها وسلطتها والى اي مدى ستنتهي وتتقوقع أو تقوض. لذلك اذا ما كان الامر كما رآه طه حسين فلا فائدة من اللزوميات؛ ولما تأثر بها المجتمع أشد التأثير.اذن هي سيقت للمجتمع لا لذات الشاعر بدرجة كبيرة. وقد وقع طه حسين في تناقض كبير بعد ست صفحات من قوله بانه كتب اللزوميات لنفسه؛ فقد أكد تفاعل المعري مع مجتمعه تفاعلا كبيرا واشعاره في اللزوميات تؤيد ذلك، وهذا ما يتضارب مع نصه السابق؛ فهو يرى ان ابا العلاء " يحب الصمت ولكنه يقبل على الكلام ويغرق فيه،وهو يحب العزلة ولكنه في اثنائها متصل النفس بالناس لايستطيع ان يقطع بينها وبينهم الاسباب.واقرأ اللزوميات وتتبع ما فيها من النقد

الاجتماعي والسياسي فسترى ان ابا العلاء لم ينقطع قط عن الناس انقطاعا تاما، وانما عاش معهم وتأثر بما تأثروا به،وراقبهم مراقبة متصلة دقيقة فانكر من امرهم ما انكر وعرف من امرهم ما عرف؛ واتخذ من هذا كله مادة لفلسفته وشعره فسلّى نفسه ووعظ الناس "[41]، واذا ما اخذنا بجملة (ووعظ الناس) فانها حتما تدل اكثر من غيرها على نقده الاجتماعي؛ وما هي إلاّ سلسلة اتصال متينة بينه وبين المجتمع وما كتبه أراد له الخلود في نفوس الناس عن طريق نصحهم وارشادهم وبيان مفاسد المسيئين منهم، التي يجب الابتعاد عنها.لذا لايمكن قبول اغلاق ابواب اللزوميات على ابي العلاء وحده.

كما توجد هناك ملاحظة جوهرية وهي ان كتابه يقع في 232 صفحة- واتخذ 196 صفحة منها في تحليل شخص ابي العلاء وفلسفته وما ألّم به من اهوال الحياة عن طريق شرح ومحاورة اشعار لزومياته وما تبقى من صفحات كان من نصيب كتابه النثري (الفصول والغايات)، وهو في كل ذلك يلتمس العذر لصاحبه لما اقترفه من اخطاء؛ فهو يرجح سبق تأليف كتاب الفصول والغايات النثري على اللزوميات،وعلى الرغم من الاختلاف الطفيف يرى التوافق والانسجام بينهما من نواح عدّة ، فاللزوميات نسخة منظومة عن الفصول والغايات وذلك من جانبين:الأول الجانب الشكلي الذي تصنع فيه المعري التزام ما لايلزم، فهو في اللزوميات سلّط على نفسه جهد الامساك بتلابيب الغرابة اللغوية والجناس المستفيض والقوافي المتعددة، والحال نفسها من خلال تبنيه السجع في الفصول والغايات وليس اي سجع، بل سجع يجهد فيه نفسه على فرض حرفين او اكثر،كما يلتزم في فصول مختلفة احرف بعينها مثل الحاء والخاء على سبيل المثال،ويلتزم في الغاية بحرفين يتغيران بحسب حروف المعجم،فضلا عن ترتيبه الغايات كلها على الحروف والتزام حرف الالف في غاية الكتاب،وختم كل فصل من فصوله بكلمة يلتزم آخرها بجملة من الفصول وهي (ويا لعبث الاطفال الكبار) وغير ذلك كثير.وهي دلالة واضحة على تكلف المعري الى درجة انه اتعب نفسه واجهدها لفرض تلك الجماليات في نصوصه الابداعية.اما الجانب الآخر فهو يتمثل بالجانب الموضوعي أو المضموني،فموضوعاته الفلسفية التي ذكرناها آنفا في لزومياته هي نفسها موجودة في الفصول والغايات.

وعلى وفق ما تم عرضه نستنتج ان قدرة المعري اللغوية ونظراته التأملية الفلسفية جديرة بالظهور بثوبين مختلفين،وهو في سرّه على ما يبدو يريد ارغامنا على انه لغوي بارع

واديب متمكن وفيلسوف من طراز خاص. والا فما الداعي من تكرار التكلّف عبر التقيّد بصعوبة اللغة وغرابتها وتلوناتها والآراء الفلسفية في كتابين منفصلين احدهما نثري والآخر شعري؟.وهو سؤال يترك ليجيب عليه القارىء.

وختاما نقول:من يقرأ هذا الكتاب فانه حتما سيجد نفسه مرتديا ثوب الفلسفة الجامحة التي ارغمنا على ارتدائها طه حسين.وما الاقحام الفلسفي إلاّ اشارة منه للتقرب من ابي العلاء الفيلسوف كما صرّح بذلك أكثر من مرة. اي يريد اعلامنا ان فلسفته في ادراك صغائر الامور وكبائرها اكثر تدبرا واقرب الى الجد منه الى التراخي والتذبذب في بحر السفسطائية،وهي فلسفة واعية لاتقل شأنا عن فلسفة صاحبه بشيء،ولهذا أراد صحبة المعري ليكونا صنوين لايفرقهما احد سوى القادر على غلب فلسفتهما.

المحور الثالث: صوت أبي العلاء

لم يكن عمله هنا سوى ترجمة ادبية،بأرق لون لشعر المعري في لزومياته عبر الشكل المقالي الموضح لمغازيه، اذ لم يتحدث عن ابي العلاء من حيث افراد فقرة او محور له،بل اطلق لخياله العنان لترجمة شعره وتقديمه للقرّاء باسلوب رصين ومسلّ،وكان دخوله في صميم ما اراد بطريقة مباشرة من دون مقدمات تذكر.وربما ذلك يدفعنا الى أمرين: الأول هو اعجابه المفرط بشعر اللزوميات تحديدا لكونه يمثل الكتاب الثالث الذي الفه بشأن المعري وتناول فيه هذا الشعر من دون الاهتمام بسقط الزند وما الحق به من شعر الدرعيات. ولنا وقفة لتوضيح هذه المسألة في ختام ما سنقدمه من المشتركات التي جمعت الكتب الثلاثة سالفة الذكر.والأمر الآخر هو لبيان قدرة طه حسين اللغوية المتلألئة للتقرب من صنيع المعري المبهر والافصاح لنا عن كونه قادرا على المجاراة حتى وان كان المجارى المعري، على الرغم من اعترافه في المقدمة بصدى ما سيكتب قياسا على صوت المعري المدوي " وما اشك في انهم سيجدون صوت أبي العلاء اعذب في نفوسهم واحب الى قلوبهم من صداه الذي تصوّره الترجمة،لاني انا اجد صوت ابي العلاء اعذب في النفس واحب الى القلب من كل صوت ومن كل صدى "[42]

وسيرا على نحو ما قدمناه من خطوات في الكتابين السابقين اتضحت لنا بعض الملامح التي نود تسجيلها، ولكننا سنتجاوز منها ما تم ذكره في ما سبق كونها تمثل حصيلة واحدة بسبب اسلوب الكاتب نفسه، ونذكر ما تفرد به حتى وان كان قليلا قياسا على كتابيه الاولين .

أهم ما يطالعنا في الكتاب اسلوبه في شرح اللزوميات الذي جاء اسلوبا مقاليا تطمسه معالم الذاتية في لجّة الاغراق حتى تركنه جانبا، وقد علا منه ما علا وخفي منه ماخفي. وينحدر مفهومه للابيات من سطحية واضحة من دون الغور في اسبار التأويل والتعمق المبصر لاكتناه ما يمكن ان يكون خبيئا متلثما قابعا خلف ستار التقية أو الالغاز التي مال نحوهما المعري.وربما هي طريقة أدبية محضة تسكن في جوف ادبية الادب؛ لان التصنع في اختيار الالفاظ وتركيب الاسجاع والتفنن في ليّ الاسلوب ما هو إلاّ احتراف لجمالية خاصة يطل منها الكاتب على قارئه برونق جديد، وهو ما يجعلنا نحيل عمله هذا صوب ادبية الادب؛ لانه يركز على الجانب الجمالي من دون توضيح المعاني التي ينبغي بيان اضاءتها والاهتداء بها، فهو قد حوّل الشعر الى مقالة وهذا العمل اشبه بالانشاء الذي يكتبه الطلبة عندما يعرض عليهم الاستاذ مجموعة من الابيات ويطلب منهم التحدث عن الفكرة التي تحويها، وان كان اسلوبهم لايرقى ولا يصل شاو اسلوب طه حسين،ولكن العمل واحد والنتيجة واحدة وهي التحويل من حال الى حال.

وقد انتقى من ديوان اللزوميات انتقاءات خاصة ومتنوعة من الاشعار تفصح عن بلاغة المعري وبراعته وفلسفته،ولاسيما تلك التي تبرئه من التهم وتبعده عن الشبهات، لكي يبرهن للقارىء ان ما حصل له من متاعب واختلاف في الآراء جاء نتيجة تأثير المجتمع فيه على نحو كبير ولا دخل له بكل ما جرى،وهو ما يتوافق مع ما عرضه في المقالة الاولى في كتابه الأول (تجديد ذكرى أبي العلاء) من ان التأثيرات السياسية والاجتماعية هي التي جعلت المعري يسير في هذه الدروب والانزلاق في الاخطاء التي رافقته طوال مسيرة حياته.

كما ان خطته هنا جاءت مغايرة عن الكتابين السابقين،فبعد ان جاء كتابه (تجديد ذكرى ابي العلاء) و (مع ابي العلاء في سجنه) دراسة للزومياته عبر كشف المواقف والآراء الفكرية والفلسفية والمساءلة حولها والمحاورة معها،جاء هذا الكتاب ليعلن الدراسة اللغوية عبر الدراية الثقافية ولا دخل للتحليل بما سيكون،وانما بما كان قد وقع.اي تأسيسه لمقالاته كان على وفق فهم الابيات وشرحها.

المحور الرابع: رؤية شمولية لما ورد في الكتب السابقة

وعلى هامش ما قدمناه من رؤى نقدية غير متحاملة؛ عبر دراسة النسيج المتأطر في كتبه

الثلاثة خرجنا بنظرة عامة تصب في مجرى المشتركات التي اصطبغت بها تلك الكتب،ولكثرتها ولاسيما تلك التي كان حظها قليلا على الرغم من فائدتها، ارتأينا توثيق أربعة مشتركات رئيسة علّها تفيد القارىء ويمكن ادراجها على النحو الآتي:

1-لاتخفى على كل ذي بصيرة بصمة الدفاع عن المعري في كتبه؛ والتهافت على ردع كل ما قيل عنه في مجال مسّه بسوء،لا لأجل شيء إلاّ من باب فرط حبه له؛ ففي معرض حديثه عن التكسب في الشعر على سبيل المثال يظن ان ما جال في خاطر المعري وعقله صحيح ولا لبس فيه،فيرى رفض المعري للتكسب بشعره من جانبين: الأول بشاعة الكذب وقبحه كصفة غير مرغوبة بالنسبة له،والآخر ان ما يتقاضه من تكسبه هو مال حرام يذهب بماء الوجه.وذيّل ختام استنتاجه بالتعريج الى ترسيخ سمة الزهد في نفسه وما جبّلت الا عليها،اي ان رفضه التكسب ليس الا من جهة زهده " كره ابو العلاء ذلك ولا شك في انه تصور شيئين عندما خطر له خاطر التكسب بالشعر:احدهما بشاعة الكذب وقبح اثره في نفس الكاذب ونفس المكذوب عليه...الثاني:ان ما يفيده من التكسب في الشعر انما هو مال حرام قد استحلّ ظلما،وربما كان صاحبه مضطرا اليه وربما كان رزق صغار او امرأة عاجزة، ولاشك في ان اصحابه لم يسلموه الا كارهين...كل هذه الخواطر خطرت لابي العلاء حين عرض له التكسب بالشعر،فصادفت منه نفسا ابية وقلبا رحيما ومزاجا معتدلا ورجلا مستعدا للزهد فصرفته عما تهالك الناس عليه، وجعلته اعجوبة ايامه " (43) وكذلك قوله: " واذا كان ابو العلاء قد حدثنا في مقدمة كتابه انه لم يتكسب بشعره فقد اراحنا من البحث،لانه عندنا صادق مأمون " (44).

ونحن اذ نحاور هذه القضية لاننكر ما جاء به القدماء والمحدثون من ابعاد صفة التكسب عنه،بل ننكر الاستنتاج الذي خرج به طه حسين من ان رفضه للتكسب بشعره كان بدافع الزهد.فليس من المعقول ان يرفض اي شاعر التكسب بشعره ويحسب ذلك على تزهده،فكم من الشعراء وهو ما حفل به تراثنا الادبي العربي رفض التكسب بشعره على الرغم من عدم التزامه بالزهد او الادخار بجزء من الايمان؟ فكيف لنا استساغة الاستنتاج الوارد والتعامل معه وهو يحمل صفة الدفاع واباحة الاعذار.

كما انه يلتمس له الاعذار عن كل ما صدر عنه من آراء مستهجنة منافية لزهده وايمانه مثلما أراد له.نذكر منها ما قاله مدافعا عنه في هذا الصدد " فاما العقل الذي يؤمن بالله ويثبت

له العدل والحكمة فهو ظالم لنفسه ان تمرد وباغ عليها ان ورطها في الانكار والجحود،ولكن ابا العلاء معذور بعض العذر فيها تورط فيه ودفع اليه،فقد كان مضطرا الى ان يعيش في بيئته التي عاش فيها والى ان يشارك هذه البيئة فيما كانت قد دفعت اليه من الوان الجدل في الدين والفلسفة؛ فهو اذن مضطر الى ان يثبت وينفي،والى ان يعرف وينكر والى ان يقبل ويرفض " [45]. وهناك امثلة عدّة تحمل خاصية الدفاع عنه.

وعلى ما يبدو فان سرّ اعجاب طه حسين ودفاعه عن المعري وابعاد الشبهات عنه قد جاء بفضل المنهج التاريخي العلمي الذي استخدمه؛ والذي أراد له النجاح باي شكل من الاشكال،فالتأثيرات الاجتماعية القاسية التي مارست سطوتها على المعري هي قابعة تحت ظلال حركة كبيرة هي حركة التاريخ، وبما ان الامر كذلك فلا احد يستطيع الابحار ضد هذا التيار لانه الفوقي والقوي.لذا فالمعري على هذا الاساس معذور وغير ملام لان التأثيرات الاجتماعية هي التي صنعته بشكله هذا ولا قدرة له على درىء خطرها.

2-لاننكر موضوعية طه حسين في تناول القضايا ومعالجتها، ولكن هذا لايمنع من وقوعه في هوّة الزلات التي تحسب عليه،ومن هذه الزلات ما امتاز به نقده من الذوقية الخالية من الموضوعية،فعلى سبيل المثال نعرض شدّة افتتانه بقصيدة المعري الرثائية التي مطلعها:[46]

غير مجد في ملتي واعتقادي   نوح باك ولاترنم شاد

فقد عدّها الوحيدة في الرثاء ولايمكن مجاراتها .اذ اعتقد " ان العرب لم ينظموا في جاهليتهم واسلامهم ولا في بداوتهم وحضارتهم قصيدة تبلغ مبلغ هذه القصيدة في حسن الرثاء.نتهم ذوقنا ونتهم انفسنا بالتعصب لابي العلاء اشفاقا على الآداب العربية الا يكون فيها من الرثاء الجيد ما يعدل هذه القصيدة،ولكنا نضطر بعد الدرس واجادة البحث الى تبرئة انفسنا من هذه التهمة " [47]، وفي موضع آخر يقول: " وعلى الجملة فان اجادة ابي العلاء لفن الرثاء تنحصر في هاتين القصيدتين، وعندنا انه قد بزّ بهما شعراء الرثاء جميعا في الجاهلية والاسلام " [48]

كما انه يقف في نقده عند بيت واحد ويحمّله من صفات الارتقاء ما لايطاق.مثال ذلك ما قاله بحق قول المعري: [49]

الم تر انّ المجد تلقاك دونه   شدائد من امثالها وجب الرّعب

من غلو واضح في الوصف " فلو اني صادفت هذه الصيغة عند شاعر غير أبي العلاء عند المتنبي مثلا او ابي تمام لاشبعته لوما ونقدا وتأنيبا،ولكني حين صادفت هذه الصيغة في شعر ابي العلاء لم ازد على ان ابتسمت ثم استعدت البيت فضحكت ضحكا خفيفا ثم احببت هذا الاسلوب في هذا الوضع واطمأننت اليه "[50].

هذه المحاباة والتماس الاعذار له تتناقض مع رأيه الذي بثه في اكثر من مرة في كتابيه الاولين، وهذا الرأي يقول ان التاريخ ميدان لايسمح لاحد ان يحمد أو يذم اطلاقا اذا ما التزم منهجا للدراسة " ولسنا نحمد ابا العلاء ولا نذمه، لان قاعدتنا في تأليف التاريخ لاتسمح لنا بذلك كما قدمنا في تمهيد الكتاب "[51].اليس هذا ضربا واضحا من التناقض.فكتبه الثلاثة كما اشرنا سابقا محاولة جادة للدفاع عن المعري ودرأ التهم عنه قدر المستطاع، فكيف يتسنى لنا فهم هذا التناقض؟.

وقد فطن النقاد الى هذا اللون من النقد ونبذوه واخرجوه من دائرة اهتمامهم كونه لايرقى بالنص الى مراتبه العليا الحقيقية الا من زاويا تناسب فكر المؤلف ومنهجه؛ فالنقد البناء هو ما يجري مجرى الموضوعية المتفحصة والعلمية الصائبة حتى يخرج بنتائج مستحسنة وهذا يأتي عبر الحياد دائما.

3-اتسمت طريقته في عرض مضامين كتبه وتحليلاته بالشك،وهي الطريقة التي اتخذها معيارا في اغلب مؤلفاته، فهو قد انطلق من العقلية التنورية لدراسة النص الابداعي او التاريخي راكنا بذلك كل الرؤى الاصولية المتواترة عن هذا النص او ذاك. والشك القائم هنا هو لمحاولة ايجاد فهم آخر للروايات المقدمة بشأن ابي العلاء وادبه.إذ ان اغلب صفحات كتابه وهو تجديد ذكرى ابي العلاء على سبيل المثال حملت تعنيفا وتشكيكا بهذه الرواية او تلك مستنتجا منها ادلة،وهو ما وجدناه في كتابه مع ابي العلاء في سجنه.وقد أصاب في بعضها واخطأ في بعضها الآخر.واصابته جاءت من خلال وقوفه على ادلة تاريخية تدعم ما توصل اليه، في حين لا تجد ذلك الدعم متوفرا في كثير من استنتاجاته الاخرى؛ لانها افتراضية تستند فقط الى ظاهر الرواية اللغوية. وهذا ما يجعل ما تم التوصل اليه ضئيل الحظ عند القارىء.

وقد ذكر طه حسين انه حمل نفسه على التمسك بمبدأ الشك الديكارتي بقوله: " أريد أن أقول إني سأسلك في هذا النحو من البحث مسلك المحدثين من أصحاب العلم

والفلسفة؛ فيما يتناولون من العلم والفلسفة. أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه (ديكارت) للبحث عن حقائق الأشياء، والناس جميعاً يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرَّد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلواً تاماً " [52]. كما ان منهجه قائم على بيان أثر المجتمع باختلاف الاصعدة في سلوكيات الاشخاص وعدّ ما جاء به سانت بيف المثل الاعلى لدراسة الظواهر الادبية من خلال ربطها بالبيئة وتأثيراتها.

4-تطالعنا سمة الاعتداد بنفسه كثيرا،وهي سمة دائما ما ينفر منها القرّاء ظنا منهم ان المؤلف متعال ولايرضى إلاّ بآرائه،وفي النهاية تؤدي الى فتور العلاقة بين الاثنين،وهذا الاعتداد واضح المعالم لايمكن للسحاب تعميته.ولنا وقفة لذكر قسم من كلامه الدال على اعتداده ؛ ففي مقدمة كتابه تجديد ذكرى ابي العلاء يصرّح ان ما سيقدمه من معلومات فيه سيكون مغايرا عن كل ما سبق،وذلك بفضل منهجه اذ قال: " فاني لا اعرف قبل اليوم كتابا ظهر على هذا النحو من البحث، وربما لا اغلو ان قلت اني لا اعرف كتابا في الاداب العربية قد وضعه صاحبه على قاعدة معروفة وخطة مرسومة من القواعد والخطط التي يتخذها علماء اوربا اساسا لما يكتبون في تاريخ الاداب، فاما انا فقد وضعت لهذا الكتاب خطة رسمتها رسما ظاهرا في هذا التمهيد الذي يلقاك بعد الفراغ من هذه الكلمة " [53]. وفي موضع آخر يرى نفسه خير من فهم الفلسفة العلائية وفصّل القول فيها فقال: " ولعلنا أول من استطاع ان يفصّل الفلسفة العلائية تفصيلا يظهر الناس على اسرارها ودقائقها وينزلها من عقولهم منزلة الشيء الواضح المفهوم " [54]، ويذكر في مقدمة كتابه صوت أبي العلاء اهمية ترجمته لشعر المعري لانها ستغني القارىء وسيظفر من خلالها بالفائدة " وينكر قوم هذه الترجمة لانها لون جديد من الوان الادب العربي الحديث،فمن استطاع ان يقرأ هذه النصوص دون ان يحتاج الى ترجمتها فليفعل وخلاه ذم.ومن استطاع ان يقرأ الترجمة وعجز عن قراءة النص فليفعل وحسبه ما يظفر به من الفائدة " [55]

وعود على بدء ينبغي علينا الاجابة على السؤال الذي وضعناه في بداية البحث ومضمونه يقول: ماهو سرّ افتتان طه حسين بابي العلاء؟ ولماذا لم يكتف بكتاب واحد كما فعل مع غيره من الشعراء والشخصيات يحوي كل خواطره وافكاره التي تجول في رأسه؟.

وتأتي الاجابة على شكل منحيين اثنين هما:

المنحى الاول:هناك روابط عدّة ظاهرة تجمع بين الاثنين،ولربما هذه الروابط هي التي دفعت طه حسين للخوض في عالم المعري المتشعب،ومحاباته والسير على منواله مع بعض الاختلافات في الآراء والتعايش المجتمعي وما الى ذلك.ويمكن حصر الروابط المهمة وترك الاخرى التي ليس لها قيمة تذكر على وفق النقاط الاتية:

1-كلاهما اشترك في آفة العمى والقدرة على التحليل وممارسة الكتابة باساليب مبدعة، فضلا عن بصيرتهما الادراكية وتنورهما الفكري العميق في معالجة الاشياء والظواهر.

2-اتخذ كلاهما سياسة الالتزام بمبدأ الشك والتحقق للتوصل الى الحقيقة التي تفيد المجتمع وعلى ما يبدو فان اشتهار ابي العلاء بافكاره وآرائه وكيف شغل الناس واصبح تراثا يستضاء به اثار حفيظة طه حسين مما جعله يسلك الطريق نفسه كي يشار له كما اشير للمعري من قبل،وما كتابه (في الادب الجاهلي) والجدل الذي دار حوله إلاّ دليل على سلوكه هذا الطريق للدخول الى ابواب الشهرة.وهو رأي قد لايكون ملزما بقدر ماهي حقيقة تترك للقارىء وله ان يقرر بعدها.

3-لاتخفى على كل ذي فطنة ما ألمّ به المعري من معارف وعلوم متنوعة وتشربه من معين الفلسفات والديانات المختلفة،وقد اثرت في عرض آرائه بصورة متناقضة، وهي الحال نفسه ينطبق على طه حسين الذي تغذى من الفكر الاسلامي والغربي في آن واحد وارضخ عقله لاستيعاب المتناقضات المبثوثة في الفلسفات والمعارف الكثيرة. حتى ان منهجه في دراسة النصوص ومعالجتها جاء متلونا يستخدم المنهج النفسي تارة؛ والاجتماعي والنظرية العقلية وتحقيق النص وغيرها من المناهج تارة أخرى.

4-ما تعرض له المعري من اضطهاد قسم من الناس له بسبب آرائه وافكاره هو ماحصل لطه حسين كذلك.فقد اضطهد من اهل عصره " مرة بسبب روايته المعذبون في الأرض (التي صودرت كذلك قبل 1952) ومرة بسبب رأيه في ضرورة إبعاد الصبغة الدينية عن دستور 1923، ومرة بسبب كتابه في الشعر الجاهلي، ومرة بسبب كتابه مستقبل الثقافة في مصر الذي ربط فيه ثقافة مصر بثقافة حوض البحر المتوسط." [56]، وهذا مما يعمق وجه التشابه أكثر بين الاثنين.

أما المنحى الآخر: قد يكون لاشتهار المعري وبلوغ صيته المدى التأثير الكبير في اقدام

طه حسين على الاهتمام به والانكفاء على دراسته دراسة مستفيضة جاءت بنحو ثلاثة كتب وشرح ديوان اللزوميات وجمع كل ماكتب عنه في كتاب ضخم اسمه (تعريف القدماء بابي العلاء)، فضلا عن المشاركة في المهرجانات الخاصة بالمعري والمقالات في الصحف والمجلات الدورية والعلمية، وربما ظن ان من يدرس شخصا موهوبا كابي العلاء كثرت الدراسات وازداد التقول بشأنه فسيكون في مكانة مرموقة من الاهمية، ولاسيما اذا ما اخرج للنور شيئا جديدا يختلف عن كل ما سبقه. وهذا ما أكده طه حسين في اكثر من مرة في كتابه (تجديد ذكرى ابي العلاء) من انه سيقدم شيئا لم يألفه احد من الدارسين.وقد أشرنا الى ذلك في موضع من مواضع البحث.

وفي نهاية التسطير الذي قدمناه عبر القراءة النقدية يمكن بيان الاستنتاجات العامة وذلك في اطارين:

الاطار الاول مايخص شخص المعري وهو كالآتي:

1-محاباته للمعري كانت محاباة عمياء ظنا منه لشبه ما حصل لكليهما ابتداء بآفة العمى وانتهاء بانتقادات الناس.

2-نتيجة لهذا الحب ابعد عنه الكثير من الزلات والاخطاء والتمس له الاعذار، ودفاعه كان من العيار الثقيل البائن حتى وصل الى مرحلة اسطرته لما يراه فيه من شخص ذي طراز خاص لامثيل له.

3-كل ما وقع به المعري من اخطاء فضحتها نتاجاته المبدعة لم يحسبها عليه معللا ذلك بوقعه تحت وطأة الظروف القاسية التي المت به.

4-في نظره ان المعري انسان متزهد مؤمن ولا غبار على ذلك، وهو احد الفلاسفة الاسلاميين وما حصل له من اضطراب وآراء متناقضة هو من وحي تأثير المجتمع القاسي عليه.

الاطار الآخر ما يخص أدبه وثقافته

1-رأى في أدبه شعرا ونثرا قمة ابداعية لاتبارى؛ فهو الاديب المتفلسف الذي لم ولن يتخطاه احد مهما سيأتي به من افكار وآراء.

2-في مجال لايدعو للشك اهتم كثيرا بشعره من دون نثره بدلالة كتبه الثلاثة التي ركز فيها على تجلية آرائه من خلال الوقوف على الشعر، فضلا عن اهتمامه بشرح

اللزوميات في كتاب خاص هو (شرح اللزوميات).

3-مثلت اللزوميات بالنسبة له خلاصة التجربة العلائية الواعية التي جاءت مضطربة في ديوانه الاول سقط الزند الذي الحقت به اشعار الدرعيات. لهذا فهو قد رغب بعرض ما أراده بعد قراءة اللزوميات قراءة واعية ظنا منه ربما انها قريبة من تجربته بجزء من تفاصيلها.

4- رأى فيه شخصا ذكيا فطنا ولغويا بارعا لايصل شاوه احد،وفيلسوفا متنورا استوعب المتناقضات كلها وصقلها بدراية متعقلة وانتج لنا ما انتجه في قمة ابداعه المرسوم في اشعار اللزوميات.

وانطلاقا من المضامين التي أوردناه وما افرزته من بيان مسار طه حسين في عكسه ما حصل للمعري بمرآته النقدية. تجدر بنا التكاملية وتدفعنا الى الخوض في مضمار ايضاح الخطاب النقدي لطه حسين على مدار كتبه التي عرضناها آنفا.اذ من التعسف والشطط التغافل عن بيان كينونة الثقافة النقدية التي تمتع بها والتي من قيعانها انبثقت الرؤية الشمولية المتعلقة بالمعري ويمكن ايراد ذلك على شكل نقاط وهي كالآتي:

1-لم تنل الحداثة من مساره الفكري اطلاقا مثلما حصل للكثير من النقاد عندما راحوا يلهثون خلف سحب الحداثة وما جاءت به من مزايا مختلّة مضطربة.وانما انطلق من جوهر التحديث لا الحداثة وثمة فرق بين المصطلحين، فالأول يعني الاهتمام بالتراث القديم ومحاولة تأصيله عبر ارفاده بكل ما هو جديد من فكر وفلسفة ورؤى واتجاه وما شابه ذلك، اما الثاني فيعني السير على خطى ما جاء به الغربيون من دون تفحص ومساءلة قدر تعلق الامر بالادب والنقد.لذا فقد اهتم بتراثنا الادبي العربي من خلال وقوفه على المعري،وتطويره بحسب ما اكتسبه من ثقافة اوربية سهلت عليه استخدام منهج موضوعي كفيل بالوصول الى نتائج مهمة. كما اشار هو في مقدمة كتابه تجديد ذكرى ابي العلاء إذ قال: " هذا المثال المشوه لا بد من ان يكمل يوما اذا عنى الناس عناية صحيحة بدرس الآداب على المناهج الحديثة. ولست ازعم انا لسنا في حاجة الى درس الآداب على المنهج القديم، بل اقول انا في حاجة الى المنهجين معا، في حاجة الى المنهج القديم لتقوى في انفسنا ملكة الانشاء،وفهم الآثار العربية التليدة، وفي حاجة الى المنهج الحديث لنحسن

استنباط التاريخ الادبي من هذه الآثار " [57].

وهذا يعني محاولة انتاج التراث من جديد وبعثه بروحية مختلفة تتمازج مع الروح والسمة الحضارية الآنية.فضلا عن انه لم يغرق في لجّة التذبذب مثلما حصل لغيره من النقاد؛ على الرغم من تطبيقه مناهج متعددة في مؤلفاته،بل استمر نهجه على منوال واحد من حيث الاهتمام بالتراث واحترامه واخراج كل ما هو جميل فيه.اي انه على الرغم من استخدامه المنهج التاريخي بنسخة غربية أراد لها الانتشار ولم يرد لها الطغيان على فكره فانه حاول التقليل من حدتها بالاتكاء على المنهج القديم الذي كان قد اكتسبه من الازهر تحديدا.فقد مزج بين الاثنين بروح التجديد واخرج لنا ما اخرجه عن المعري.

2-تشكل خطابه من ركيزة التفحص التجريبي عبر تقصي الاحداث التاريخية ومقاربتها مع الواقع الآني للخروج بحصيلة من الاستنتاجات المغايرة لكل ما تم ذكره في هذا المجال او ذاك، وقد امتاز خطابه بالقدرة الاقناعية المؤثرة بفضل العرض الشيق، كما انطلق من رحم فكري متجذر في العلمية رسم ملامح الرؤى المرادة بقالب سلس من الاساليب،وهو في مجمله يعمل على تحليل عناصر الشيء وارجاعه الى اولياته؛ ومن ثم تدبره بعقل لاعطاء الشمولية الفكرية التي يجب بناء هذا العنصر أو ذاك. وقد شكك في أغلب الروايات الواردة بشأن المعري وتصادم معها حتى خرج بنتائج مختلفة اتصفت بالشمولية.اي انه لم يقبل بالحلول والآراء الجاهزة من حيث تبني آراء النقاد والسير على هديها،وانما عمل على التفاعل معها ومعارضتها حسبما اقتضت الحاجة الى ذلك.

3-اتسم خطابه بالتنامي الفوقي؛ ففي كتابه الأول حاور المحاور التاريخية وتلثم بها طوعا، وفي الثاني افرز لنا نتاجا فلسفيا واعيا بتأملات رحبة عبر فضاء الخواطر الساكنة في جوف عقله، والثالث مثل استنطاقا لغويا صارما لشعر المعري.مما يوحي ذلك بالعمق المعرفي والادراكي والتوسع الشامل لقراءة ماض كامل وتراث جمّ مدعوم بفلسفة متنورة متلألئة قادرة على تحري الحقائق المضمرة ومجاراة حوارية متلبسة بقناع المفهومية والعلمية.ومستند في النهاية الى لغة ممتلئة قوامها التلون الاسلوبي المفضي الى الحقائق والمؤثر في النفوس. اي ثقافة متطورة وفلسفة متبصّرة واسلوب ضخم وجميل.وهذا ما امتاز به خطابه النقدي عن الآخرين من

النقاد الذين ربما يمتلكون احدى تلك الصفات من دون الالمام بها معا.

4- يبدو ان خطواته جاءت ملبدة بسحب التعتيم من دون دراية منه في مجال سيره على نهج نظرية القراءة. إذ نلمس اقحامه في فهم النصوص وليّ الاحداث لمحاولة سد الثغرات التي تعثر بها المعري. وقد عمل على سد الفجوات كما يذكر ذلك اصحاب نظرية القراءة من خلال تنصيب نفسه قارئا متفاعلا مع النص ومنتجا له في الوقت نفسه. فهو في كتابيه الاولين عمل على اعادة انتاج ما يمكن انتاجه وخرج لنا بكينونة معرفية جديدة تتطلب منا التنبه لها واحترامها. اي ان طه حسين ناقد منتج كما تسمح بذلك نظرية القراءة، وان كان لم يذكر ميله لهذه النظرية، ولكن الاطار العام يفصح جليا عن ذلك.

5-لم تكن لغة خطابه النقدي ملتوية مبهمة غامضة كما يرتأيها اغلب النقاد،بل واضحة ومستساغة ولكنها ذات سلاسة وقيمة ادبية مؤثرة،وهي لغة عالية الجودة من حيث التوظيفات التراكيبية والتلونات الاسلوبية. هذه القيمة والبساطة أراد منها تقريب المسافة الفهمية للقارىء باقل جهد وعناء لا اجهاده بصنيع لغوي متمايز ملغز بحسب الاشتهاءات السريالية الغامضة بحيث لايمكن فك مغاليقه.فمتاهات اللغة النقدية المقحمة بالرمزية والمغرقة بالغموض والمجارية للغة النص الابداعي المنقود تشتت القارىء في لم شمل الفكرة المخفية خلف تركيب أو نسق اسلوبي ما. وهذا ما يميل اليه اغلب النقاد الجدد ظنا منهم برقي هذا اللغة التي تتوازى مع لغة النص المحاكاة.

الهوامش

(1) معجم الادباء المعروف بارشاد الاريب الى معرفة الاديب-شهاب الدين ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي-اعتنى بنسخه وتصحيحه-د.س.مرجليوث-مطبعة هندية-مصر-ط162/1923:1/2.

(2) وفيات الاعيان وانباء ابناء الزمان- لابي العباس شمس الدين احمد بن محمد بن ابي بكر بن خلكان- تقديم-محمد عبد الرحمن المرعشي-دار احياء التراث العربي-بيروت-لبنان- ط/1 1:64/1997.

(3) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص-الشيخ عبد الرحيم بن احمد العباسي-حققه وعلق حواشيه وصنع فهارسه-محمد محي الدين عبد الحميد-عالم الكتب-بيروت-1:137/1947.

(4) تاريخ الاسلام ووفيات المشاهير والاعلام-الحافظ المؤرخ شمس الدين محمد بن احمد بن عثمان الذهبي-تحقيق-د.عمر عبد السلام تدمري-دار الكتاب العربي-بيروت لبنان-ط2/200:2002-201.

(5) معجم الادباء:170/1.

(6) معاهد التنصيص:139/1.

(7) تاريخ الاسلام:200.

(8) وفيات الاعيان:64/1.

(9) معجم الادباء:169/1.

(10) وفيات الاعيان:65/1.

(11) تجديد ذكرى ابي العلاء-طه حسين-دار المعارف-القاهرة-ط6/64:1963.

(12) المصدر نفسه:86- لمعرفة المزيد عن الذين تبنوا الفلسفة في اشعارهم سواء في ادبنا العربي أو الغربي انظر: في الادب الفلسفي-محمد شفيق شيّا-مؤسسة نوفل-بيروت-لبنان-ط1/1980: 105-133.

(13) المصدر نفسه:212.

(14) أنظر على سبيل المثال: موازنة بين الحكمة في شعر المتنبي والحكمة في شعر ابي العلاء المعري-د.زهدي صبري الخواجا-منشورات دار صبري- د.ط. د.ت.: 239-240، وينظر: في الادب الفلسفي: 126.

(15) في الادب الفلسفي:87.

(16) مع أبي العلاء في سجنه-طه حسين-دار المعرف-القاهرة-132:1963.

(17) تجديد ذكرى ابي العلاء:162.

(18) ديوان لزوم ما لا يلزم – لأبي العلاء المعري – حققه وعلّق حواشيه وقدّم له د. عمر فاروق الطبّاع - شركة دار الارقم بن أبي الارقم – بيروت – لبنان - د.ت :

(19) تجديد ذكرى ابي العلاء:165.

(20) اللزوميات:

(21) تجديد ذكرى ابي العلاء:190.

(22) المصدر نفسه:189.

(23) المصدر نفسه:88.

(24) المصدر نفسه:159.

(25) المصدر نفسه:76.

(26) في الادب الفلسفي:80-81.

(27) تجديد ذكرى ابي العلاء:147.

(28) المصدر نفسه:159.

(29) اللزوميات:186/2-187

(30) المصدر نفسه:

(31) مع أبي العلاء في سجنه:23.

(32) * هناك ادلة عدّة على ابتعاد المعري عن التصنع في اشعاره عن طريق ابدال لفظة مكان أخرى، أو تخير اللفظ المناسب للقافية وبالعكس، مثال ذلك اشعاره التي ارتجلها ارتجالا في محافل عدّة وفيها من اللفظ الجميل والبراعة المضمونية والتخير المفيد للقافية ما يدحض تلك الاقاويل. فقد أورد القفطي على سبيل المثال قصيدة انشدها المعري ارتجالا أمام صالح بن مرداس عندما ذهب اليه ليتشفع لقومه وفيها قال:

(33) تغيّبت في منزلي برهة ستير العيوب فقيد الحسد

(34) فلما مضى العمر الا الاقلّ وحمّ لروحي فراق الجسد

(35) بعثت شفيعا الى صالح وذاك من القوم رأى فسد

(36) فيسمع منّي سجع الحمام واسمع منه زئير الاسد

(37) فلا يعجبنّي هذا النّفاق فكم نفّقت محنة ما كسد

(38) القصيدة في ديوان اللزوميات:241/1.

(39) اللزوميات:

(40) المصدر نفسه:

(41) مع ابي العلاء في سجنه:91-100.

(42) المصدر نفسه:101-114.

(43) اللزوميات:

(44) مع ابي العلاء في سجنه:132.

(45) المصدر نفسه:135-136.

(46) صوت ابي العلاء-طه حسين-نقلا عن - من تاريخ الادب العربي-العصر العباسي الثاني(القرن الرابع الهجري) - طه حسين-دار العلم للملايين-بيروت-ط1974/1: 777.

(47) في الادب الفلسفي:90.

(48) مع ابي العلاء في سجنه:141.

(49) صوت ابي العلاء-نقلا عن – من تاريخ الادب العربي:778.

(50) تجديد ذكرى ابي العلاء: 125-126.

(51) المصدر نفسه:190.

(52) مع ابي العلاء في سجنه:175.

(53) ديوان سقط الزند- لابي العلاء المعري – شرحه وضبط نصوصه وقدّم له د. عمر فاروق الطبّاع – شركة دار الارقم بن أبي الارقم – بيروت - لبنان – ط/1-49:1998.

(54) تجديد ذكرى ابي العلاء:199.

(55) المصدر نفسه:201.

(56) اللزوميات:

(57) مع ابي العلاء في سجنه:99.

(58) تجديد ذكرى ابي العلاء:288.

(59) في الشعر الجاهلي – طه حسين - دار المدى -دمشق ط1926/1: 19.

(60) تجديد ذكرى ابي العلاء:12.

(61) المصدر نفسه:233.

(62) صوت ابي العلاء-نقلا عن – من تاريخ الادب العربي:778.

(63) على هامش الشعر الجاهلي-جريدة الحياة-2006/10/16.

(64) تجديد ذكرى ابي العلاء:8-9.

المبحث الثاني
في النقد الثقافي- قراءة نقدية في خطابي الغلو(للغذامي) والاعتدال(لعبد الفتاح أحمد) - دراسة في نقد النقد

مـدخـل

إنّ عمليـة الخـوض في ميـدان القـراءات النقديـة تتطلـب التحصـن بقـلاع مـن المعرفـة والدرايـة الفكرية؛ كونها تمثل نسيجا متشابكا من الثقافات التي تعمل على جعـل فرصـة الصراع قائمـة؛ مـما يعنـي ذلك اختلاف في الرؤى والمفاهيم. واذا ما كانت القراءة متفحصة لنص نقدي باحثة فيه عن توجه خطابـه فان الامر سيأخذ منحى من الصعوبة؛ بسبب تلاقـي الافكـار وابتعادهـا. اذ ان الخطـاب النقـدي يتحمـل كثيرا من الدلالات المفتوحة اكثر مما يتحملها خطاب آخر؛ لانه محصـلة مبرمجـة مـن نـاتج جمـع دلالات نصين، دلالة الخطاب الادبي الذي نقده واستخرج خباياه؛ وكشف اوراقـه؛وعالج عيوبـه، ودلالتـه بوصـفه نتاجا مستقلا.

وعلى وفق اهمية الخطاب النقدي لما يقدّمه من اعانة معلوماتيـة للمتلقـي ويجعلـه عـلى تمـاس مباشر مع دلالات أي خطاب؛ فاننا ارتأينا الخوض في غمار عالمه لنكون على مقربة منه لتحصيل الفائـدة، وقد اتخذنا من خطابي الناقدين عبد اللـه الغذامي وعبد الفتاح احمـد منطلقـا للدراسـة، ولايماننـا باننـا سنسير في غير مأمن ونحن نعالج القضايا التي عرضها الخطابان بسبب وعورة مسالك النقـد الثقـافي؛ فـان ذلك لم يمنعنا من قبول الصفقة والبحث عن قواعد اللعبة بغية الوصول الى المرامي التي نبتغيها.

جاءت الدراسة في ثلاثة محاور رئيسة. تضمن المحور الاول الحـديث عـن مصـطلح النقـد الثقافي والقراءة والخطـاب النقـدي، فـيما تضـمن المحـور الثـاني الحـديث عـن هيكليـة الكتـابين بابعادهما المختلفة ليكون المتلقي على مقربة معرفية من مشروع الخطـابين، أمـا المحـور الثالـث فقد خصص للانموذج التطبيقي (قراءة نقدية)، أي الوقوف على المعالجـات التـي أطّـرت خطـاب الناقـدين، وذلـك مـن حيـث حـديثهما عـن القضـايا المتناولـة ودرجـة الانـدفاع نحـو التصـادم أو التوافق معها. وهذا ما اوضح لنا خطاب الغلـو لـدى الغـذامي والاعتـدال لـدى عبـد الفتـاح

احمد. وجاءت الخاتمة لتعلن احقيتها في عرض عدد من النتائج المفيدة التي تخدم المتلقي.

ولاندّعي باهمية ما سنكتبه وقيمته لان ذلك متروك للمتلقي وهو صاحب القرار، بل نـدّعي اننـا سنخوض في عالم دراسة الخطابين النقديين من زاوية موضوعية بعيـدة عـن التحامـل والـتهجم والـتهكم، وموضوعيتنا تنطلق من جانب محاورة كل ما نراه ضروريا بالنقاش محاورة هادئة تبغـي تحقيـق الغايـة المرجوة من القراءة على نحو عام.

المحور الأول: النقد الثقافي + القراءة والخطاب النقدي

1. النقد الثقافي

إنّ إزاحة ستار العتمة عن الثقافة بوصفها كينونة فاعلة في احداث التقاطبات الفكرية بين الـبشر ومدى أثرها في رفد الاتجاهات المستقبلية وتحديد مسارها أمر ليس بالهيّن؛ كونها تمثل مرجعيـة معرفيـة يُدان لها بالولاء؛ حتى وان كانت متغيّرة تبعا لتغيّر الظروف والبيئات، ونتيجة لعـدم اسـتقرارها ونزوحهـا نحو مفاتن التغيير تبدأ مرحلة الصراعات الفكرية واثبات الايديولوجية وتنمو وتزدهـر مكوّنـة في النهايـة جملة من الثقافات المتنوعة المنتمية لهذه الجماعة أو تلك.

هذا التشابك المعرفي وانهيـار مفـاهيم الثبـات في سـلّم الثقافـة افضى ويـفضي عـلى الـدوام الى تأسيس اتجاهات وتيارات ومذاهب ومناهج ونظريات تأخذ على عاتقها امتحان التطـور الثقـافي وبلورتـه في بوتقة تخدم ما تبغيه خططها وما تحدّه حدودها، لذا فان مشروع ما قبل الحداثة قد اختزل لنفسه ما رآه صالحا وكافيا لتحقيق معطيات تقدمه،والشيء نفسه كان مع الحداثة التي رسـخت دعـائم ثورتهـا في ذهنية المثقف وغرست فيه حب الانتماء بوعي ومن دون وعي، والحـال نفسـها انتهجتـه ثقافـة مـا بعـد الحداثة. وعلى وفق ثلاثية المثلث الما قبل والحداثة والما بعد تبلورت رؤى مغايرة لكل ما تربّـع في سـاحة المثلث الفكري، وهي رؤى اتخذت من سؤال الثقافة منطلقا يُوصلها الى مبتغاها، ومثّل النقد الثقافي احـد الاتجاهات النقدية البارزة لثقافة ما بعد الحداثة والتي انحصر عملها في استنطاق الأثـر الكتـابي المتجـذر في الخطابات الادبية والثقافية، والنقـد الثقـافي كـما يـراه أرثـر أيزابرجـر " نشـاط ولـيس مجـالا معرفيـا بذاته، استخدم نقـاده المفـاهيم التـي قـدمتها المـدارس الفلسـفية والاجتماعيـة والنفسـية والسياسـية في

تراكيب وتباديل معينة، ويقومون بتطبيقها على الفنون الراقية والثقافة الشعبية بلا تمييز بينهما من حيث الكيف " [1]، ونتيجة لاتكاء النقاد الثقافيين على المدارس والاتجاهات الفكرية المتنوعة؛ فإن ذلك أدى لان يدخل المصطلح في متاهات صاخبة من الاشتطاطات والتأويلات التي رزحت به في اقبية التيه مع الاحتفاظ بجوهره العام، فمصطلح النقد الثقافي ما ثلته مصطلحات عدّة جعلت المتلقي في حيرة من أمره الى أين منها يهتدي، ولا مجال لقبول اشتراطاته كونها متداخلة مع مسلّمات المصطلحات الأخرى، وقد أشار الناقد صالح زامل الى هذا التشابك اشارة واضحة عبر وصفه الدقيق لكل من هذه المصطلحات إذ قال: " اذن نحن أمام ستة مصطلحات لو فحصنا معجمين مهمين في النقد الادبي كـ(دليل الناقد الادبي) ومعجم(المصطلحات الادبية الحديثة) لوجدنا الأول اخذ من الكم السابق (التاريخانية الجديدة/التحليل الثقافي) ويجمعهما في مأخذ واحد،وكذلك يجمع(الثقافة والدراسات الثقافية)في مبحث واحد،ويأخذ(النقد الثقافي)في مبحث بذاته، أما الثاني فقد أخذ المادية الثقافية وعدّها دراسة الشعر من الزاوية الثقافية، وفي موضع آخر يأخذ(التاريخية الجديدة والمادية الثقافية) ضمن مبحث واحد وهو يقارب بينهما ويقف عند الفواصل بينهما أيضا، كما يأخذ اصطلاح الثقافة " [2]، ولضيق مساحة حديثنا في هذا البحث؛ فاننا سنتجاوز الاختلاف المصطلحي لما يتطلبه من حديث واسع ومتفرع، وسنركز على أهميته وهدفه ومهمته والمشاكل التي تعتريه.

تكمن أهمية النقد الثقافي في مساءلة النصوص الابداعية الراقية التي نالت حظوتها من الترويج بجمالياتها بحثا عن أنساق الثقافة المتوارية خلفها، وقراءة النصوص الهامشية وتفعيل دورها كسابقتها، لهذا تسعى القراءة الثقافية " الى إعادة قراءة النصوص الأدبية في ضوء سياقاتها التاريخية والثقافية، حيث تتضمن النصوص في بناها أنساقا مضمرة ومخاتلة قادرة على المراوغة والتمنّع، ولا يمكن كشفها أو كشف دلالاتها النامية في المنجز الأدبي إلاّ بانجاز تصور كلّي حول طبيعة البنى الثقافية للمجتمع، وإدراك حقيقة هيمنة تلك الأنساق المؤسسة على فكرة الأيديولوجيا ومفهوم المحتمل في صراع القوى الاجتماعية المختلفة وهكذا " [3].

ومن طبيعة العمل النقدي انه يبحث دائما عن سبل وكيفيات خاصة لتحقيق اهدافه؛ وترجمتها في الساحة الفكرية على انها ماثلة وحاضرة ولا مجال بالحياد عنها، لذلك فان (فنسنت

ليتش) خصّ النقد الثقافي بميزات ثلاث يمكن عدّها اهدافا يسعى لترجمتها على أرض الواقع وهي: "

1- انه يتمرد على الفهم الرسمي الذي تشيعه المؤسسات للنصوص الجمالية فيتسع الى ما هو خارج مجال اهتمامها.
2- انه يوظف مزيجا من المناهج التي تعنى بتأويل النصوص وكشف خلفياتها التاريخية، آخذا بالاعتبار الآبعاد الثقافية للنصوص.
3- ان عنايته تنصرف بشكل أساسي الى فحص أنظمة الخطابات والكيفية التي بها يمكن أن تفصح بها النصوص عن نفسها ضمن اطار منهجي مناسب "[4]. كما ان سهيل نجم بترجمته لآراء (جوهانا.م.سمث) المتعلقة بالنقد الثقافي اطلعنا بوضوح على الاهداف التي يسعى الناقد الثقافي تحقيقها: أولها معارضة الجديد من الثقافة؛ أي ما يندرج تحت الثقافة الرفيعة الراقية، وثاني الاهداف يكمن في الكشف عن الاسباب السياسية التي غالبا ما تجعل نوعا معينا من النتاجات الجمالية مقبولة ومؤثرة على حساب غيرها، كما يحاول ثالثا ابعادنا عن التفكير بنتاجات معينة على أنها الاكثر قيمة في سلّم المفاضلة مع النتاجات الأخرى، ورابع هذه الاهداف يكمن في انحسار العمل فيه في اطار ما هو وصفي وتجاوز عملية التقييم واصدار الاحكام [5].

وباتجاه مهمة النقد الثقافي فانها نابعة من كونه يحاول ايجاد العلاقة الترابطية بين الخطابات الادبية وبين الثقافة التي انتجتها؛ وابراز حالة التأثير والتأثر لمعرفة الانساق الثقافية المخاتلة التي ترسخت عبر تراكمات جيل من الزمن، وقد أوضح الناقد فائز الشرع هذه العلاقة بقوله: " لذا ينشغل الناقد الثقافي باكتشاف عناصر التشابه وايضاح وسائل الأخذ والاعتماد اكثر من انشغاله بممارسة التحليل المفصل الى اكتشاف العناصر المكونة وحصر ابرز مميزاتها لتسهيل معالجة ما يحتاج الى المعالجة منها، وهذا ما جعل الكثير من المشاريع النقدية والمعاصرة تتجه الى الماضي لتحاكمه رغبة في خلخلة القار من معطياته في بنية التفكير والسلوك "[6].

وبحدود التشابك المعرفي والاستفادة من عناصر الثقافة المتعددة فان مهمة النقد الثقافي تنبع من مدى استفادته من المناهج والنظريات النقدية العاملة في الساحة؛ على الرغم من انه يساءل الخطابات الادبية والثقافية المنتمية لها، وعلى هذا فانه لا ينطلق من فراغ بقدر ما يحتضن

امكانات التعدد الثقافي ليستعين بها لرسم معالم خطابه هو، وعليه فان " نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون افكارا ومفاهيم متنوعة؛ وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد وأيضا التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أيضا أن يفسّر نظريات ومجالات علم العلامات،ونظرية التحليل النفسي، والنظرية الماركسية، والنظرية الاجتماعية والانثربولوجية،ودراسات الاتصال، وبحث في وسائل الاعلام، والوسائل الأخرى المتنوعة التي تميز المجتمع والثقافة المعاصرة وحتى غير المعاصرة "[7].

وعلى وفق نظام ضرورة وجود خروقات تحجّم دور أي عمل؛ فان النقد الثقافي كغيره تعرض ويتعرض لمشاكل عدّة تقلقه وتقلل من قيمته نوعا ما، واكثر ما يعرّضه للمساءلة هو الابهام والغموض الشديدان اللذان انطبعا على المصطلحات المستخدمة فيه، وهذا ما أشار اليه أرثر ايزابرجر بقوله: " إنّ إحدى اهم المشاكل التي تواجه النقد الثقافي هي أن المصطلحات المستخدمة في النقد، والتحليل النفسي أصبحت على قدر كبير من الصعوبة والتقنية العالية. الى درجة أن في كثير من الحالات تكون شديدة الإبهام؛ فعندما يتواصل نقاد الثقافة بعضهم ببعض في الكتب الدراسية أو الموضوعات فهم يتحدثون - بشكل عام - بلغة تميل الى الغموض الى الدرجة التي قد يصفها الانسان العادي بالرطانة (اللغة غير المفهومة) حيث تكون صعبة الفهم "[8].

2. القراءة والخطاب النقدي

لايمكن التأقلم مع العمل النقدي والتمركز في شعابه الملتوية ما لم نتحزم بثقافة واعية قدر الامكان تمكننا من سبر اغواره والدخول في متاهاته؛ وذلك عبر امتلاك بصيرة متفتحة وفلسفة خاصة تهدينا الى ما نروم الوصول اليه. فنحن نبغي معرفة قيمة القراءة النقدية لنص ما،ولاسيما اذا ما كان النص المنقود نصا نقديا لفرزنة ما في الخطاب النقدي العام من حيثيات جوهرية تميز هذا العمل عن غيره. فالقراءة النقدية ضرورية لاستكناه المثاقفات والعروض المضمرة الخبيئة الواردة في الخطاب للوصول الى تصوّر شبه عام او ربما عام للصورة التي اكتمل فيها ذلك الخطاب. وعلى وفق هذه الخاصية فان النقلة النوعية تحصل بالارتحال من النص الادبي الى النص النقدي، او من نقدي الى آخر؛ وهذا في أساسه يتطلب " اعادة كتابة النص وفق منظور نقدي.ترتيب مواد النص قصد استخراج المعاني المتداخلة

والمتشابكة.اختزال ما يبدو فائضا.ترجمة الدلالات ترجمة نقدية اي تحويلها من مستوى الابداع الى مستوى النقد.اعادة وضع التراكيب اللغوية وفق هيئة جديدة تسمح لها بممارسة وظيفة النقد " [9]. هذه الشروط الاختلافية تعد من المسلّمات التي لا يمكن تجاهلها أو التغافل عنها كونها نابعة من خصوصية كل عمل،ومع ذلك تبقى احتمالية الالتقاء واردة بين الاثنين، من ذلك ما اشار اليه حسين خمري بقوله ان هناك نقطتان يشترك فيها الاثنان هما: " وسيلة التعبير وهي اللغة؛ وفي التعبير ايضا عن تجربة واحدة،ولكن لكل منهما منظوره الخاص واهدافه. فاهداف النص هي عرض هذه التجربة بطريقة تروق القارىء مسخرا لذلك كل الامكانات اللغوية وقدرته على تشكيلها. اما اهداف النقد فهي تفسير طريقة التشكيل اللغوي ثم البحث في وظيفتها " [10].

وبحسب اتكاء القراءة النقدية على الخطاب ومحاورته للوصول الى قيمته؛ فان ذلك يتطلب تعريف الخطاب فهو في ميدانه اللغوي " توجيه الكلام نحو الغير للافهام، ثم نقل الى الكلام الموجّه نحو الغير للافهام، وقيل هو اللفظ المتواضع عليه المقصود به افهام من هو متهيء لفهمه " [11]، أما من الوجهة الكتابية فهو " نص مكتوب ينقل من مرسل الى مرسل اليه يتضمن عادة انباء لا تخصّ سواهما، ولكن الرسالة اخذت تكتب لاغراض ادبية قابلة للنشر منذ القديم " [12] .

وهذا يعني ان الخطاب يتشكل عبر حاجة تقتضيها المصلحة الرابطة بين المرسل والمرسل، وهو ما يتحقق عبر الوسائل اللفظية والكتابية بل حتى الاشارية، وقد اشار صاحبا الدليل الى ذلك بقولهما الخطاب هو " كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوبا او ملفوظا " [13].

وعليه فالخطاب يتضمن مضامين عدّ نابعة من التوجه الفكري والفلسفة التي يتكأ عليها المبدع، وهي مضامين متأرجحة بين الدلالات الصريحة المنبثقة من الجملة النحوية، وبين الدلالات الضمنية المنبثقة من الجملة الدلالية،مما يتطلب ذلك مرحلة الكشف عنها. فالخطاب الادبي فيه دلالات تتوارى خلف الدوال وتحتاج الى من يخرجها الى النور، مما يتطلب ذلك بان تتولد مرحلة الخطاب النقدي الذي يأخذ على عاتقه ترميم الخطاب الادبي وسد ثغراته وايضاح المستغلق الذي فيه؛ بغية ان يكون المتلقي على دراية كافية بمعالمه ويتعامل معه من منطلق كونه صاحب معرفة لا هامشيا لا دور له في انتاج النص .اذن فالخطاب النقدي نتاج

جديد ناتج عن محاورة الخطاب الادبي أو النقدي محاورة موضوعية والخروج بحصيلة نهائية توافقية كانت او تصادمية، وهو لا يكون على وتيرة واحدة من المفاهيم والآليات كونه يخضع لتأثيرات الناقد الذي يخضع بدوره للمتغيرات المحيطة به فتجعله يختلف في ادائه، لهذا تجد خطابه يختلف بين الحين والاخر مثلما يختلف النقاد فيما بينهم من حيث الرؤى والمفاهيم.

هذا الاضطراب وعدم الثبات على الرأي يفضي الى تشعب الخطابات النقدية ويتجه بها نحو مصاف الاختلال، مما يؤدي نهاية الى التأثير المباشر في المنظومة الفكرية والمعرفية لدى المتلقي ويجعله يتيه في زحمة التشابك ولا يهتدي الى المفيد منها، أو ما يتصف بالاهلية، وهذا ما اكده صاحبا الدليل بقولهما: " ان لكل منهج نقدي او مدرسة خطابها المتشعب من خطاب كلي، بل ان للنقاد خطاباتهم الخاصة المتمثلة في مفاهيمهم او فيما يمارسونه من هيمنة ضمن حقولهم الانتاجية "[14]

وفي ضوء ما تقدم لاتكون القراءة النقدية ناجحة ومفيدة ما لم تكن مسندة برؤية شاملة وموضوعية حقيقية؛ كي لاتقع في هوّة الذوقية التي لا تخدمها، فهي تحاور النص أو النصوص المنقودة محاورة مستفيضة وتقلبها على وجوهها المتعددة للخروج بكل ما يرضي المتلقي ويخدم العملية النقدية.

المحور الثاني: هيكلية الكتابين

تتشكل الخطابات النقدية بطبيعة الحال عبر منظومة فكرية وثقافية يؤمن بها الناقد ويعمل على جعلها حاضرة في كتاباته، ولكن هذه المنظومة لا تبقى على نسج من التوالي والترابطية على الدوام، بل تتأثر في المتغيرات الطارئة والمستجدات المبنية على وفق أسس ينبغي مراعتها، مما يحتم في النهاية تغيّر المسار الفكري للناقد ومن ثمة تغيّر في المفاهيم مع الاحتفاظ بقدر من الشمولية، لهذا تتغير خطابات النقاد بين الحين والآخر؛ ويتضح ذلك في اختلاف رؤية ناقد ما في كتابه الاول عنه رؤيته في كتابه الثاني وهكذا دواليك. لذلك فان قراءة خطابي الناقدين (الغذامي وعبد الفتاح احمد) لا تعني ان ما نتوصل اليه هو دستور يؤطر خطابهما، بل هو خطاب حاضر في كتابيهما هذين تحديدا، وربما يتعلّق جزء منه بكتاباتهما الأخرى،وهذه هي مهمة المتلقي في تفحص ذلك. وبحسب ما يخدم بحثنا فاننا نبغي ايضاح هيكلية كتابي الناقدين قبل الشروع في محاورة مضامين خطابيهما وممارسة عملية نقد النقد عليها قدر ما

يستوجب اطلاق العنان لهذه المارسة لان تكون فاعلة، وفائدة عرض الهيكلية تكمن في جعل المتلقي على وعي شمولي مفاهيمي يسهّل عليه ادراك عناصر القوة والضعف في الخطابين، وبذلك يكون مشاركا في صياغة القرار واصدار الاحكام.

هيكلية كتاب الغذامي

تضمن كتاب الغذامي سبعة فصول؛ حاول الناقد في الفصل الاول تحديد مسار الجهاز المصطلحي للنقد الثقافي وبدأ بعرض سلسلة متواشجة من النظريات النقدية الحديثة والتركيز على الحداثة الممثلة بالبنيوية وما بعد الحداثة الممثلة بالسيميائية والتاريخانية الجديدة والنقد النسوي وغيرها، أما الفصل الثاني الذي يعد تنظيرا مكملا للمصطلح فانه قد تحول به من مهاده الغربي الى توصيفه العربي الخالص، وقد تبنى بنفسه فكرة وضع تعريف للنقد الثقافي بعدما رأى ان التعريفات المتواترة غير مجدية؛ كون النقد المؤسساتي قد سيطر عليها، لهذا حاول الانتقال من النقد الادبي الى النقد الثقافي وتطلّب منه ذلك نقلات معينة تؤهل النقد لان يكون ثقافيا؛ فحصرها باربع نقلات هي:

أ- نقلة في المصطلح.

ب- نقلة في المفهوم(النسق).

ج- نقلة في الوظيفة.

د- نقلة في التطبيق .

أ- نقلة في المصطلح: رأى ان النقلة الاصطلاحية تتم بوساطة ستة اساسيات اصطلاحية وهي:

1- **عناصر الرسالة:اضاف الغذامي العنصر النسقي ليكون مساندا للعناصر الستة التي وضعها جاكبسون وهي المرسل،المرسل اليه،الرسالة،السياق،الشفرة،اداة الاتصال.**
2- **المجاز والمجاز الكلي: رأى ان المجاز عبر انتقاله من خصوصيته الجزئية باشتغاله على اللفظة والتركيب الى كلية النظر الى الخطاب كلا مجموعا هو الحل الانسب لفهم الخطاب بابعاده الثقافية.**
3- **التورية: جرد الغذامي التورية من سلطتها البلاغية واستفاد من منظورها العام القاضي بانها قائمة على بعدين من المعنى احدهما قريب والآخر بعيد مطلوب في**

النص، وجاءت الاستفادة عبر التأكيد على كون الانساق الثقافية مضمرة وهي تقع في منزلة البعيد الغامض ومن هذه الفكرة انطلق.

4- الدلالة النسقية: تبلورت فكرته لاختراع الدلالة النسقية من خلال تضمن النص الابداعي لشقين دلاليين الاول هي الدلالة الصريحة التي تقع في نطاق الجملة النحوية والثاني الدلالة الضمنية التي تقع في نطاق الجملة الادبية، ومع قيمة الدلالة الضمنية فان الغذامي لا يعوّل عليها كثيرا لذا راح يؤسس له دلالة ثالثة وهي الدلالة النسقية التي هي حاصل جمع الدلالتين السابقتين الصريحة والضمنية.

5- الجملة الثقافية: وهي الركيزة التابعة التي اضافها الناقد الى جانب الجملتين النحوية والادبية وبوساطة كل جملة من الجمل الثلاث تتولد الدلالات، لهذا فان ولادة الدلالة النسقية تتطلب ان تكون هناك جملة ثقافية، والجملة الثقافية هي المقابل للجملتين النحوية والادبية .

6- المؤلف المزدوج: وجد الغذامي ان النص الابداعي لا يكتبه مؤلفا واحدا؛ بل هو نتاج تفاعل تواصلي مع مؤلف آخر مضمر (اسمه الثقافة) وهذا ما يتكون عبر تراكمات زمنية طويلة.

ب- نقلة في المفهوم(النسق): يرى الغذامي في مشروعه النقدي ضرورة ان يكون النسق مفهوما مركزيا وهذا يتحقق عبر قراءة النصوص والانساق قراءة خاصة من وجهة نظر النقد الثقافي، وتحديد النسق عبر وظيفته.فضلا عن ان الانساق الثقافية انساق تاريخية ازلية راسخة ولها الغلبة دائما.

ج- وظيفة النقد الثقافي:تكمن وظيفة النقد الثقافي في الانتقال من نقد النصوص الى نقد الانساق الثقافية ورصد متغيراتها واشار الى ذلك بقوله: " تأتي وظيفة النقد الثقافي من كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي، وليست في نقد الثقافة هكذا باطلاق أو مجرد دراستها ورصد تجلياتها وظواهرها "[(15)].

د- في التطبيق (انواع الانساق): يرى ان اكثر الانساق الثقافية تأثيرا في الناس هو الاثر الشعري، وعدّه جرثومة مستترة بالجماليات.

وجاء الفصل الثالث ليعلن انطلاقة النقد التطبيقي للانساق العربية والحال نفسها مع الفصول التي تلته، ففي هذا الفصل ركز على صناعة الفحولة في الشعر العربي وبيّن مدى ما

احدثته هذه الظاهرة من تخريب للذوق وتشكيل انساق غير مرغوب بها تكونت على مراحل زمنية متعاقبة. أما الفصل الرابع فتضمن حديثا مسهبا بادلة نصوصية عن قصيدتي المدح والهجاء بوصفهما انموذجين راعيين لتنسيق الخطاب وولادة عناصر مشوهة من جيل الانا والتعالي الذاتي. وفي الفصل الخامس أكد على تسيّد الفكرة الفحولية على النسق الثقافي؛ وحاول هذه المرة عدّ الصمت ركيزة لتعزيز الفحولة.أي ان سمة الفحل هي اسكات الآخر وسلبه حقه في الرأي. وفي الفصل السادس أسس لفكرة النسق المخاتل المضمر الذي يمثل خروجا على المتن؛ والمتن هنا ما يندرج ضمن ما هو مؤسساتي متواتر؛ في حين ان الهامشي الذي ينسل من عباءة المتن يمثل النسق المضمر، وتجذرت هذه الفكرة - بحسب الغذامي- في كتاب البيان والتبيين للجاحظ ولا سيما في حديثه عن العصا بوصفها انموذجا رمزيا وعلامة نسقية في الثقافة العربية. وقد مثل الفصل السابع عودة أخرى للفحل وصورته النسقية غيرالمرغوب بها، ولكن هذه المرة بتمثل رجعية الحداثة لدى كل من نازك الملائكة ونزار قباني وادونيس وآخرين.

هيكلية كتاب عبد الفتاح احمد

تضمن كتاب عبد الفتاح ثلاثة أبواب ضمّت تسعة فصول، تضمن الفصل الاول من الباب الاول الانتقال من القراءة الادبية الى القراءة الثقافية التي تستدعي قراءة في ضوء الثقافة المكونة له والمتجذرة فيه،وهي قراءة مستندة الى اتجاهات متعددة من القراءات والمناهج؛ أي انها تُفيد من كل ما يحيط ويكوّن النص الادبي. وفي الفصل الثاني اسس لفكرة انه ينبغي على المتلقي مساءلة النصوص التي اصبحت بفضل الاقنعة البلاغية الجمالية شواخص ادبية يجب النسج على منوالها، وعليه يجب البحث عن معنيين احدهما الدلالي المكون بوساطة الجمالي والآخر ثقافي تبلور عبر تراكمات ولكنه بطبيعته مضمرا هو ما يبحث عنه، وتسعى القراءة الثقافية في البحث عن المعاني المتعددة تبعا لتعدد عناصر الثقافة.وتضمن الفصل الثالث تطبيقا يعزز من قيمة المنظور التنظيري في الفصلين السابقين، وقد حجزت معلقة امرىء القيس مقعدها فيه وذلك عبر دراستين لناقدين الاول لـ (ستيتكيفيتش) والثاني لكمال ابي ديب.

الباب الثاني: تضمن هذا الباب اخضاع احد النماذج التطبيقي للمساءلة، وهي قصيدة (ابن الاروم) للشاعر جرير، وقام الناقد بدراسة القصيدة مجزّأة؛ إذ عنون كل جزء منها في

فصل خاص وصولا الى المديح الذي هو هدفه من العرض، وتضمن الفصل الاول الحديث عن الانساق الثابتة المتكونة والمؤثرة فينا من دون وعي مسبق، وكيف تجري عملية الصراع بين الذات بعدما تكشف نفسها وسط الركام الثقافي وبين المؤثرات المجتمعية المحيطة للوصول الى ان شعر جرير في هذه القصيدة لم يكن سوى طبقا جاهزا من المعطيات الثقافية المفروضة عليه ونسج على غرارها قصيدته.وجاء الفصل الثاني حاملا بصمة الحديث عن النسيب الذي مثل وجها آخر " لاخفاق ذات الشاعر في إقامة علاقة تواصلية حقيقية مع الجنس الآخر (المرأة) ممثلة في المحبوبة؛ نتيجة لمنظومة القيم والانساق الثقافية السائدة والتي تحرم مثل هذه العلاقات؛ فيقف الشاعر حائرا بين سندان الذات ورغباتها ومطرقة الانساق والقيم؛ ثم يعلن اجتماعيا رفضه لممارسة هذه العلاقات ارضاء للانساق والقيم حتى يضمن نصيبه من العيش وتجنب حالة العزلة والاضطهاد التي يمكن ان تلحق به اذا خرج على نظامها "[16]، فيما تضمن الفصل الثالث الحديث عن تحول الذات الانسانية من حالة لاخرى؛ تحولها من الانا التي ارادت تحقيق عالمها الفكري والايديولوجي وفشلت في ذلك الى (الهو) التي تحاول البحث عن ثغرة لتحقيق ما تصبو اليه ولكن بجانبه المادي.وفي الفصل الرابع مثلت صورة المديح انموذج التزييف والانحراف بالمبادىء نحو ادنى مستوياتها تماشيا مع رغبة الممدوح في استسلام المادح وخضوعه وانقياده له.

الباب الثالث: جاء عنوان هذا الباب (بسؤال الثقافة) وفيه عمل عبد الفتاح على محاورة النصوص محاورة جادة للكشف عن المغيّب والمستتر خلف كواليس الجمالي،واتخذ من قصيدة (ضياء) لمحمود حسن اسماعيل انموذجا تطبيقيا يحاكيه ويستخرج من ركامته ما يكفي مؤونة موضوعه، وسلّط في الفصل الاول اضواء فكره على تداعيات ثورة يوليو المصرية وما احدثته من شروخ في عقل الانسان العربي؛ فصراع الطبقة البرجوازية مع الارستقراطية وسيطرة الاولى على الثانية نمّى في العقل المصري في بادىء الامر شرخا اسس للطبقية مثلما فعلته في السابق الطبقة الارستقراطية، بعد ذلك تطورت مديات آفاقها فاصبحت تنادي بالقومية العربية مما احدث هزة في المنظومة القيمية الانسانية لتحول الذات الى البحث عن مثيل لها وهو ما يجمعها هنا القومية، وقد كرس محمود حسن اسماعيل هذه الارهاصات في قصيدته(ضياء) التي تربعت في الفصل الثاني وبيّن فيها ان الذات الانسانية فُرضت عليها ملامح خاصة من قبل المستعمر لا تستطيع الافلات منها، مما تطلب رؤية معاكسة للتخلص من هذه الازمة

وتبلور ذلك في الانا الثورية التي تسعى الى تحقيق انتصار بشتى الطرق. أي ان الانا الثورية هي التي يعوّل عليها للوصول الى الخلاص من شرذمة الاستعمار وتبعاته، وهذا ما كان حاصلا فعلا في عقلية العربي على وجه عام.

المحور الثالث: الانموذج التطبيقي(قراءة نقدية)

لم يكن اختيارنا لقراءة الخطابين النقديين المعنيين بالنقد الثقافي للناقدين الغذامي وعبد الفتاح احمد من قبيل الصدفة أو التسليم بما هو متوفر لدينا، بل لقيمتهما أولا؛ ولوجود ملامح الاشتراك والترابط المعرفي في عرض المادة المتناولة ثانيا ، لهذا وجدنا انه من الانسب محاورة الخطابين النقديين بابعادهما الفكرية محاورة جادة مستندة الى آلية (نقد النقد) للوصول الى اشتراك مفاهيمي للخطابين معا، وعليه سيكون عرضنا للقضايا التي رأيناها جديرة بالمتابعة وتسليط الضوء عليها عرضا مشتركا لما جادت به قريحة الناقدين معا.

إنّ فكرة النقد الثقافي تقوم على معارضة الرؤى والآليات المكوّنة للنقد الادبي، وهي معارضة من نوع ثقيل كونها تحاول تأسيس البديل المضاد وتحجيم دور الآخر (النقد الادبي)، وعلى وفق هذه الفكرة انطلق الناقد عبد الله الغذامي ليكون راعيا حقيقيا لتحقيقها؛ وباندفاع حاد يلمسه المتلقي على نحو واضح، فالغذامي منذ البداية رمى سهام اللوم وتقليل الشأن على النقد الادبي المؤسساتي الذي أسس بدوره افكاره وحماها على مدى تاريخه، وجاء خطابه في هذا الصدد قاسيا ومتعاليا في الوقت نفسه من ذلك قوله: " ان النقد الادبي التزم بالنظر الى النص الادبي بوصفه قيمة جمالية يجري دائما السعي لكشف هذا البعد الجمالي؛ وتبرير أي فعل للنص مهما كان تحت مبدأ الاصل الجمالي، مما جعل الجمال منتجا بلاغيا محتكرا وصار الجمالي شرطا مؤسساتيا يصنعه السيد الشاعر؛ ويقوم الفعل النقدي بعمليات التسويق والتعميم "[17]، فهنا نص تشظت منه دوال تلمس الذات المؤسساتية بالخدش، فقوله ان النقد الادبي يبرر أي فعل للنص مهما كان اشارة الى خلل النقد الادبي؛ كونه ينسلخ من الموضوعية ويتجه نحو الذوقية؛ فدال التبرير دلالته مفتوحة ومطلقة ولاسيما ان التبرير يأتي في أي وقت شاء، كما ان اطلاق صفة الاحتكار على ما هو بلاغي ووصف الشاعر الذي هو متهم عند الناقد الثقافي بالسيد دلالة على الاستهجان والتهكمك. ويمكن ان نلمس التعنيف بالنقد المؤسساتي بوساطة الدوال في نص آخر وفيه قال: " هذا الالتزام المبدئي حرم النقد من القدرة على معرفة

عيوب الخطاب، ومن ملاحظة ألاعيب المؤسسة الثقافية وحيلها في خلق حالة من التدجين والترويض العقلي والذوقي لدى مستهلكي الثقافة وما يسمى بالفنون الراقية والادب الرفيع "[18]، فالمؤسسة النقدية لها ألاعيب أي حيل متعددة لاخفاء الانساق الثقافية، بل ان حيلها قادرة على التدجين والترويض العقلي، وهما سلبيتان (التدجين والترويض) كونهما يحجّمان العقل البشري ويجعلانه يسير على وفق اشتهاءاتهما.

وباتجاه ذي صلة تطالعنا ومضة خطاب الاعتدال الذي انتهجه الناقد عبد الفتاح احمد، فهو يرى ان الناقد الادبي العامل ضمن المؤسسة المعرفية عندما يحلل النصوص يعمد قدر الامكان الى التحرر " من هيمنة الانساق الثقافية المتداولة والمألوفة، والوعي بالقيود المعرفية للمفاهيم التقليدية والتي ترتبط بالسياقات الفكرية القائمة على التنميط والنمذجة بما يجعلها عاجزة عن استيعاب الآفاق الفكرية الجديدة التي تطور من الافكار ولا تساعد الفكر على مراجعة مفاهيمه، الأمر الذي يجعلها تعمل كعائق معرفي يحول دون استشراف العقل لـ(الما بعد) وتجعله يلتصق دائما بالمألوف والمعهود "[19]، فالنص يسلط فكرته على عمل النقد الادبي من دون الخوض في متاهة التجريح أو تقليل الشأن، وفي موضع آخر ينهج النهج نفسه بقوله: " لان القراءة الادبية تتغافل بحكم طبيعتها وتقاليدها عن المضمرات النسقية للثقافة والمعنى يتحدد دائما عبر وظيفة المصطلح والعبارة داخل النص لا عبر وجوده الجمالي فقط "[20]، فهنا لم يوجه عصاه النقدية على ما تواتر عليه العرف المؤسساتي بقسوة كما فعل الغذامي، وانما ظل محايدا في تقييمه لاداء النقد الادبي واتسمت فكرته بالايضاح لا التعالي والتنقيص من قيمته.

وتتضح هيمنة المغالاة في خطاب الغذامي اكثر كلما بدأ يحاور مادته المعروضة، وفي كل قضية يصدر احكامه بتعنيف لافت للنظر، واكثر هذه القضايا عرضا ونالت نصيبها من التجريح هو حديثه عن المديح بوصفه نسقا أسس لفكرتي الفحولة والطاغية، ومنه انسلّت افكارا أخرى عالجها الناقد بمعارضة واستهجان واضحين؛ فالغذامي لا يستسيغ المديح على الاطلاق لانه يرى فيه جرثومة تمرير الانساق الثقافية المستكرهة، لهذا وصفه بالكذبة المتحققة التي سار على نهجها الشعراء، بل واحترموها وهذا واضح في قوله: " لا ريب أن الاختراع الشعري الاخطر في لعبة المادح والممدوح قد جلبت معها منظومة من القيم النسقية انغرست مع مرور الزمن لتشكل صورة للعلاقة الاجتماعية فيما بين فئات المجتمع، من ثقافة المديح التي

تقوم أول ما تقوم على الكذب مع قبول الاطراف كلها من ممدوح ومادح ومن الوسط الثقافي المزامن واللاحق لها، كلهم قبلوا ويقبلون لعبة التكاذب والمنافقة ودخلوا مشاركين في هذه اللعبة واستمتعوا بها حتى صارت ديدنا ثقافيا واجتماعيا مطلوبا ومنتظرا، وهي اللعبة الجمالية الاكثر فاعلية في الشعر العربي "[21]، ففي هذا النص ونصوصه الأخرى المتواترة على مدار كتابه يهاجم الغذامي المديح ومن يعمل به؛ ويصف العلاقة الترابطية بين المادح والممدوح بالنفاق والكذب، وبذلك جعل المديح برمته يتصف بهذه الصفة. وهذا ما لا يمكن الاهتداء بهديه؛ لان هناك مديح صادر من نفس صادقة للممدوح ولا يبغي المادح من ورائه رضى أو جاه أو حتى مال؛ فالانتقال من النحن الى الأنا الفردية التي حصلت نهاية العصر الجاهلي لا تصح- من وجهة نظرنا- ان تكون حاضرة على الدوام ومؤثرة في نصوص الشعراء؛ ففي كل عصر يوجد مدّاحون متكسبون، وفي المقابل يوجد مدّاحون صادقون. لذا ينبغي عدم خلط الاوراق والتحامل على ذلك من باب التحامل ولا غير سواه. ويبدو ان لعبة التشهير بالمديح الذي سار على منوالها الغذامي كانت الاساس في بلورة افكاره حول الانساق المضمرة خلف المديح، وارادها ان تكون حاضرة في خطابه ولا سيما نسقي الفحولة والطاغية وغيرهما كثير،وهذا ما يدعم حججه التي وجد مبتغاها في نسقي الفحولة والطاغية المنضوية تحت لواء المديح. وعليه وجد ان عيوب الشخصية العربية تكوّنت بفضل شخصيتي الكذاب (المادح) والفحل(المتعالي) إذ قال: " فشخصية الشحاذ والكذاب والمنافق والطماع من جهة، وشخصية الفرد المتوحد فحل الفحول ذي الانا المتضخمة النافية للآخر من جهة ثانية هي من السمات المترسخة في الخطاب الشعري؛ ومنه تسربت الخطابات الأخرى، ومن ثم صارت نموذجا سلوكيا ثقافيا يُعاد انتاجه بما انه نسق منغرس في الوجدان الثقافي،مما ربى صورة الطاغية الاوحد فحل الفحول "[22]، ولم يتوقف الزحف الخطابي لدى الغذامي عند حدود التشهير بالمديح وسلبه ذاته الوظيفية، بل تعدى من خلاله الى ما هو اكبر من ذلك، إذ تجرأ هذه المرة على الشعر العربي برمته، وراح يجلده بسوط التنافر منه تارة،والازدراء منه تارة اخرى، ولعل السبب الاوحد - من وجهة نظر الغذامي - وراء هذا التحامل يعود الى ايمانه بان الشعر سلوك سلطوي سيطرة على ذائقة الانسان العربي وتربّع في ذهنيته، وما انتجه من جماليات انبهر بها النقد الادبي كانت السبب وراء اضمار الانساق الثقافية بنمطها السلبي، وقد استند في فكرة اقصائه الشعر وتجريده من قيمته واهليته الى أقوال نقاد وشعراء والى حديث الرسول محمد

(صلى الـلـه عليه وسلم)، إذ عوّل على حديث الرسول (ص) (لان يمتلىء جـوف احـدكم قيحـا حتـى يريـه خير من ان يمتلىء شعرا)، وعلى ما قاله الجاحظ في معرض حديثه عن عبيد الشعر، وابي حيـان التوحيـدي القائل: " لا ترى شاعرا الا قائما بـين يـدي خليفـة أو وزيـر أو أمـير باسـط اليد،ممـدود الكف،يسـتعطف طالبا،ويسترحم سائلا، هذا مع الذلة والهوان والخوف من الخيبة والحرمان " [23]، متناسيا أو غافلا بتعمد صارخ عن ما يناقض هذه الآراء والحديث النبوي الشريف، والدليل على اهلية الشعر وعلو مرتبتـه لـدى الناس هو موقف القرآن الكريم والرسول الكريم(ﷺ) والصحابة الكرام في تحبيب الشعر الـذي يصبّ في اطار التعاليم السماوية وينشر الحق والعدل والمساواة وما الى ذلك من الامور الخيرية.وما ينسل منه من افكار ومعطيات تخدم البشرية؛ فمثلما ينطوي الشعر على أنساق مضـمرة سـلبية - كـما يـرى الغـذامي- فإنه ينطوي عـلى أنسـاق ايجابيـة مفيـدة ومغنيـة، ولهـذا لا يكـون النقـد الثقـافي - مـن وجهـة نظرنـا - المتواضعة محصورا في اطار التأسيس للقبحيات انطلاقا من معارضة مـا هـو جـمالي في النقـد الادبي، وانمـا التأسيس للايجابيات كذلك ما دام الخـط الـذي يسـير عليـه النقـد الثقـافي قائمـا عـلى اسـتخراج الانسـاق الثقافية المضمرة، أي استخراج الانساق المضمرة الايجابية والسلبية، وعليه ينبغـي عـدم التسـليم بـرداءة الشعر على الدوام.

وزاد الغذامي من غلو خطابه لشحذ الهمة لنبذ الشعر؛ وتبلـور ذلـك جليـا في الـدوال السـلبية التي رددها وعمل على تثبيتها في معجمه الخطابي في كتابه هذا، اذ ذكر اربعة صـور ثقافيـة عملـت عـلى احداث خلخلة في الذات الثقافية العربية وهي: "

أ- شخصية الشحاذ البليغ (الشاعر المداح).

ب- شخصية المنافق المثقف(الشاعر المداح أيضا).

ج- شخصية الطاغية (الأنا الفحولية).

د- شخصية الشرير المرعب الذي عداوته بئس المقتنى (الشاعر الهجّاء).

" (24)، فدوال مثل (الشحاذ،المنافق،الطاغية،الشرير) لها مدلولاتها السلبية ومردودها كبـير عـلى النفس الانسانية، واذا ما كان الشعر حاملا لهذه الصفات وعـاملا عـلى الـترويج لهـا؛ فانـه حـتما سـيكون مصدرا غير مرغوب به، بل مـدعاة للنفـور والازدراء؛ لان شرارات السـلب قـد تطاريـت منـه وهـو مـا لا يستسيغه أحد.

وقـد تمكـن الغـذامي في خطابـه مـن التسـلل الى مـديات ارحـب تسـاعده في رسـم معطيـات

خطابه؛ بل وتجعل خطواته ذات اهلية عالية الجودة، إذ عالج قضية المديح من زاوية وقوفه على قيمتين محركتين له هما (الكرم،الشجاعة)،وهو في حديثه عنهما اشتط بعيدا وأوّل بحسب ما يشتهيه عقله؛ فعلل ان القيمتين(الكرم،الشجاعة) قد ساعدتا على تغيير الجهاز المفاهيمي لدى الناس واطلاق العنان للاشتهاءات البالية التي تعزز من سطوة الفحل والتعالي على الآخرين، ولم يكتف بهذا الحد وانما رأى ان المديح القائم على التغني بالكرم هو لبّ العلاقة التي يقوم عليها الذهن العربي ونظامه الانساني، وهذا واضح في قوله: " إن التحول في مدلول قيمة الكرم لم يكن تحولا في مفردة أخلاقية، بل انه تحول في منظومة القيم العربية كلها، ذاك لان الكرم قيمة مركزية يعتمد عليها النظام الاخلاقي العربي وتتمركز حولها المنظومة الاخلاقية العربية، ولذا فان أي تغيير يحدث في مفهوم الكرم سوف يمس النظام الذهني والنظام المسلكي للذات العربية؛ فالكرم هو لبّ العلاقة بين الذات والآخر، وهو ضابط السلوك بين الانسان والانسان "[25] هذا النص فيه محض افتراء على عقلية الانسان العربي، فهو بتعزيز قيمة الكرم ووصفها لبّ العلاقة التي يقوم عليها الذهن العربي وابادت القيم الأخرى؛ بل مسحها من المعجم الثقافي دلالة على ضعف العقلية العربية وعدم احقيتها بترسيخ مبادئها؛ فهل يعقل ان ينحصر السلوك العقلي العربي بالافتتان والعيش على رنّة الكرم وقرع دفوف التباهي واللامبالاة والاكتفاء بذلك؟ ألا توجد قيم أخرى مثل العدل والمساواة وحق الجار وتوحيد الصف وما نحو ذلك قائمة في ذهنية العربي آنذاك؛ وحاول تثبيت جذورها مثلما هي الحال مع الكرم.

يمكن القول ان نوايا الغذامي في العزف على وتر المفاصل الجزئية كالكرم والشجاعة وما نحوهما باتت واضحة، وهي تكمن في التسويغ لادامة فكر النسق الفحولي بابعاده السلبية؛ حتى انه جعل للفحولة حكومة بلاغية، وهذه دلالة على تفاقم الظاهرة واعطائها هيبة كبيرة، وقد أشار الى ذلك بقوله: " بهذا تتعز حكومة البلاغة الفحولية بخطاب يحتل المجال الذهني لديوان العرب ويتساند نظريا وعمليا، حتى لتصير البلاغة رسميا وثقافيا هي تصوير الباطل في صورة الحق، وإلغاء الحق بتصويره في صورة الباطل، كما هو تعريف ابن المقفع لها "[26].

كما حاول الغذامي التشبث بكل ما من شأنه ان يحط من قيمة الشعر المدحي، فهو يؤول مثلا ان عدم ذكر اسم احد الشعراء وهو ينشد مدحا (في حماسة أبي تمام) ربما يعود الى ان الشعراء قد تعودوا على السير في هذا الطريق من دون وعي أو تدبر،وهذا يمثل عنده قانونا

ثقافيا لا يمكن الحياد عنه، وهذا واضح في قوله: " في حماسة أبي تمام نجد ابياتا غير منسوبة لشاعر محدد، وكأن عدم النسبة تعني أنها قانون ثقافي عام لا يخص شخصا بعينه " [27].

وفي خطاب الناقد عبد الفتاح احمد تشيع سمة الاعتدال في تقديم صورة المديح خلاف الغلو الذي لمسناه في خطاب الغذامي عبر الاشارات والدوال؛ فعبد الجبار يؤسس على نحو وئيد منظومته الفكرية المتعلقة بالنقد الثقافي وذلك عبر تجلّيات عرضه للقضايا الراسخة والمتجذرة في عرف الشعر العربي، وقد أخذ شعر المديح حظوته من ذلك، ولكن بنفس غير متحامل، وفيه بيّن الناقد – كما أشار الى ذلك الغذامي – كيف ان شعر المديح حجز في ذاكرة الشعر العربي مقعدا متقدما انثالت منه الانساق الثقافية المضمرة من دون الشعور بها،ولكنه ليس وحده في ساحة احداث الاثر في الذهنية الانسانية؛ بل شاركه النسيب والفخر وغيرهما من الاغراض، فالناقد ابتعد عن لغة التهجم والتعنيف واستعان بالحيادية طريقا نحو بلوغ هدفه وهو ايضاح جوهرية المديح لا الطعن فيه من أجل الطعن وتحجيم دوره ووصفه بالسيء على طول المسار كما فعل الغذامي،ويمكن عرض نصين فيهما الاعتدال سمة واضحة، قال في الاول: " ففي شعر المديح-على سبيل المثال- يتطلع الشخص الممدوح الى استعادة نفسه مع مرور الزمن؛ فيكلف المبدع بتقديم صورة جديدة له،قد لا تعكس بالضرورة الواقع الحقيقي للشخصية،ولا الواقع الحقيقي للمجتمع، ويمكن تفسير ظاهرة انتشار شعر المديح في الشعر العربي القديم وذيوعه مقارنة بغيره من فنون الشعر الأخرى برغبة المبدعين في كونهم مرجويين من طبقتي المجتمع، الطبقة البرجوازية التي ينتمي اليها الشاعر، والطبقة الارستقراطية التي تشمل الحكام والنبلاء " [28]، وفي الثاني قال: " من هنا نخلص الى أن شعر المديح في القصيدة العربية القديمة أنوجد نتيجة جملة من الاحتياجات (حاجة الممدوح للخلود التاريخي، وحاجة الشاعر المادية، داخل نظام ثقافي واجتماعي قبلي) وبالتالي يمكن القول بان شعر المديح هو نتيجة لنظام ثقافي له خصوصيته، ولا يمكننا باي حال من الاحوال فصل هذا النوع من الشعر عن النظام الثقافي الذي أنتجه " [29]، ففي هذين النصين تبرز اسلوبية العرض المحايد والراصد للظاهرة؛ فالمديح في خطاب الناقد عبد الجبار له خصوصيته المتعارف عليها من التأثير في المقابل، ولكن ليس بالصيغة التي نسجها الغذامي، فهو ليس سلبيا بالمفهوم الدقيق للسلبية حتى وان كان يضمر بين طياته انساقا ثقافية؛ فالمديح عند عبد الجبار جزء من اجزاء أخرى لها قوتها وتمارس سطوتها على الذائقة الانسانية مع الاحتفاظ

بخصوصية الاكثر رواجا واستخداما في الشعر العربي. أي اننا لا نجد قيمة سحرية وهالة ضخمة للمديح كما صور ذلك الغذامي واخذ منه ذلك الحديث بكتاب كامل، وهذا ما يعزز رصيد الخطاب النقدي لعبد الفتاح من الاعتدال والشفافية.

وتوصل عبد الفتاح الى مثلث المديح المتواشج، وذكر ان هذا المثلث هو الذي فعل فعلته وأثر في الجمهور وفرض هيمنته المطلقة حتى على بقية الاغراض الشعرية، واطراف المثلث هي (السلطة، الشاعر، الجمهور)، وقد أكد على تلك العلاقة الترابطية وهيمنة احداها على الآخر بقوله: " الخطاب الشعري في المديح اذن يؤكد علاقة الاقصاء والاستعباد إقصاء الوعي واستعباد الافراد، فشبق السلطة يقصي وعي الأمير ليكون عبدا لها، والامير يقصي وعي الشاعر تحت إغراء المال فيستعبد (بكسر الباء) الشاعر،والشاعر يقصي وعي الجمهور بشعارات رنانة جوفاء وانساق لها مرجعية ثقافية تؤكد صدقها لتستعبد(بكسر الياء) الانساق الجمهور " [30].

واذا ما انتقل الحديث الى اروقة النصوص وتفكيك عناصرها بحثا عن الانساق المخاتلة من وجهة نظر الناقدين؛ فاننا نلمس ملامح التباعد بين الخطابين في تقييمهما لاداء الشعراء مع اتفاق طفيف ولكنه واقع وواضح.من ذلك ان الغذامي وهو يروّج لاسطورة الفحل راح يؤسس لصدارة فكرة الاستعلاء والظلم في الشعر العربي عارضا لنماذج شعرية تمثّل فيها ذلك ولا سيما في خطاب عمرو بن كلثوم وجرير، والشيء نفسه بحث في مفاصله عبد الجبار واكد على بروز هذه القيمة في منظومة الفكر الجاهلي، وهذا هو التقارب بين الخطابين، إلاّ ان التباعد استبان عندما وسّع الغذامي الهوّة بين حدود ما هو منطقي وبين ما يصب في مصلحة المغالاة؛ فهو يرى في أبيات عمرو بن كلثوم من معلقته الشهيرة قيمة مثلى لتكوين النسق الشعري الخاص بالظلم والاستبداد واقصاء الآخر، ومغالاته تكمن في جعله هذه الابيات مفتاحا لتحول المسار الفكري في الجاهلية نحو ذلك إذ قال: " هذه مكونات مركزية لعناصر النسق الذي كان قبليا ثم انتقل مع الشعر ليكون نسقا ثقافيا " [31]، ولم يكتف بذلك بل جعلها محورا مسيطرا على الانساق في العصور التي تلت العصر الجاهلي، وهنا يكمن خطر المغالاة في خطابه، وهذا واضح في قوله: " هذه هي منظومة القيم التي تضعها هذه القصيدة كعلامة نسقية ومنها انغرس النسق الشعري، هذا النسق الذي نجده في الخطاب الشعري القديم منه والحديث التقليدي والتجديدي، نجده عند الفرزدق وجرير وابي تمام

والمتنبي مثلما نجده عند نزار قباني وادونيس "[32]. في حين ان الانساق الشعرية بحسب وصفه - هو ما يتكىء عليه مشروع النقد الثقافي - لا تتكون من نموذج او اثنين وانما من عدّة نماذج بدلالة البعد الزمني الذي ينبغي ان يكون حاضرا، فلا قيمة تتكون الا بعد مرور زمن عليها قد تطول أو تقصر، وعليه فان ارجحية تأثير معلقة عمرو بن كلثوم في الذهنية الانسانية واردة غير مستبعدة، ولكن ليست هي المفتاح الاساس بل الركيزة التي يستند اليها الظلم واقصاء الاخرين ومدى التأثر فيها.

تأكيد قيمة الظلم واستفحالها في النمط الشعري الجاهلي هو ما اشار اليه عبد الفتاح كذلك، ولكن بنفس فيه الحدّة القليلة عنوانا بارزا، ولا سيما انه اتخذ من المنفذ الاسلامي في المقارنة مسلكا يسمح له بتوظيف فكرته نحو تعدد المعاني تبعا لتنوع الثقافات بصعدها المختلفة (السياسية، الاجتماعية،الاقتصادية،الدينية)، وذكر تعليقه على ابيات عمرو بن كلثوم قائلا: " هذه الابيات قيلت في سياق ثقافي يتخذ من الفخر منطلقا للذات في تعاملها مع الآخر، وهو فخر قبلي يرتبط بمعنى القوة الذي يعدّه مفخرة في ثقافة الشاعر تتأسس على ذات مستبدة تنفي الآخر لتحقق وجودها والقوة ها هنا ترتبط بالظلم، وبعد فترة زمنية جاء الاسلام وحرم الظلم واهتم بحقوق الآخر، وسوى بين البشر فاحدث صدمة ثقافية أزّمت كثيرا من مرجعيات الانسان العربي القديم "[33]، فعبد الفتاح هنا اتفق مع الغذامي بتنامي فوقية فكرة الظلم والاستعلاء في منظومة الفكر الجاهلي، ولكنه اختلف معه في مدى تأثير هذه المعلقة ولاسيما هذه الابيات على الآخرين على النحو الذي ذكره الغذامي ويكمن هذا الابتعاد بسلوك الناقدين اتجاهين مختلفين؛ فالغذامي انطلق بتوصيفه لابيات عمرو بن كلثوم لتأكيد فكرة استفحال النمط الفحولي وسيطرته على الذائقة العربية من شعراء وجمهور، في حين انطلق عبد الجبار ليؤسس فكرته المتعلقة بتعدد المعاني تبعا لتعدد الثقافات، وبيان الاثر الاسلامي في توجيه هذا السلوك نحو التقليل من سطوة حظوره ونفاذ امره في ذهن الانسان العربي آنذاك.

لم يكن المتنبي بمنى عن حديث الناقدين بشأنه، بل انه صاحب النسق الثقافي الخطير في الشعر العربي، لهذا قال الغذامي بحقه: " يحتل المتنبي الصدارة في الخطاب النسقي... ومنذ البدء كان المتنبي سليل النسق "[34]، وقد تعارضت آراء الناقدين بشأنه مما شكل خطابي الغلو والاعتدال؛ فالفكرة التسلطية التي باتت مسيطرة على فكر الغذامي وعقله الممثلة بالنسق

الفحولي وتسيّد شعر المديح على عرش الشعر العربي جعلته يدور في فلك الايمان الكلي بهيمنتها ولا شيء يؤثر مثلما هو تأثيرها، لهذا وجد ان اخطر الانساق الثقافية تبلورت في عقولنا من دون وعي وادراك هي ما جاء به المتنبي في نصه الشعري، وتمثل غلو خطاب الغذامي بوصف المتنبي بانه حامل للواء النسقية وافتتح حديث فصله المخصص له بسؤال يحمل دلالات متعددة حيث قال: " المتنبي مبدع عظيم أم شحاذ عظيم " [35]، وبالتأكيد فان الغذامي لا يقصد المبدع وانما يقصد الشحاذ وأسس لهذه الفكرة التي هي نواة شعر المديح كما يرى، فضلا عن انه صرّح علنا ان الانا الفردية الطاغية وما ينثال منها من خطاب نسقي غير مرغوب ومفروض على الآخرين مثلتها شخصية المتنبي وقد ذكر ذلك بقوله: " إذا ما قلنا ان نص الهجاء هو النواة النسقية لنص المديح واخذنا في الاعتبار الاصل السحري للهجاء من حيث هو خطاب عدواني ضد الخصم يقوم على رغبة التدمير؛ فان الشاعر قد وجد سلطته الثقافية عبر استغلال هذه القوة التأثيرية للخطاب وذلك لفرض الانا المفردة الطاغية وسحق الاخر ولن نجد اكثر من المتنبي تمثيلا لروح الخطاب النسقي " [36]، ولشيوع خطاب التفرد والوحدانية والنمط الاستعلائي المتولّد من ذلك لدى المتنبي فان ذلك يحتم على الشخصية نزوحها نحو عوالم التجرد من الانسانية، ولم يتوان الغذامي عن الصاق هذه الصفة به، لذا جرّد المتنبي من انسانيته اذ قال: " في حال المتنبي من الواضح أننا أمام شاعر مكتمل النسقية فهو أقل الشعراء اهتماما بالانساني وتحقيرا له فهو الذي هزأ بالحب والتشبيب... اما مدائحه فلا شك في نسقيتها من حيث انها تضمر الذم من تحت الثناء " [37].

كما ان الغذامي زاد من خطاب الضد للمتنبي وذلك من خلال ما اسسه المتنبي لنفسه من ذات متعالية لا تقبل الآخر، بل الآخر من وجهة نظره عدو وخصم ينبغي سحقه، ولا مجال للتعايش في ما بينها، وهذا واضح في قوله: " لا تتأكد مكانة الذات إلا عبر استخدام سلاح الارهاب البلاغي، وهذا شرط نسقي جوهري فالذات المتشعرنة لا مجال عندها للتعايش الحر مع أي طرف آخر، وكل آخر هو بالضرورة النسقية خصم وعدو لا بد من حفظه دائما في حالة خوف مستمرة وتهديده وتوعده دوما بسحقه أخيرا " [38].

هذا النفس التصادمي المرتهن بخطاب الغذامي ضد المتنبي عكسه عبد الفتاح بضدية نابعة من احساسه في عرضه لقضية المتنبي. هذه الضدية تبلورت في جعل صورة المتنبي اقل تشويها مما هي عليه عند الغذامي؛ فالمتنبي لدى الغذامي يتحمل مسؤولية اختراع الانساق

وهو صاحب ارهاب بلاغي في السيطرة على الذهنية العربية، في حين انه عند عبد الفتاح يمثل احد الاقطاب المكونة للانساق الخطيرة ولا سيادة مطلقة، وان ما تشكل في نص المتنبي انما جاء عبر تراكم ثقافي طويل الامد زمنيا، وهذا يعني خطر الانساق لدى من قبله من الشعراء مع فرادة لا يمكن نكرانها له؛ ولكن ليست بالصيغة العظمى كما صوّرها الغذامي.واتضح ذلك جليا في قوله: " لا تفوتنا الاشارة الى ان هذه المصالح والمعارف والاهداف تتطور من عصر الى عصر،ومن ثقافة الى ثقافة، وربما يكون المتنبي ممثلا لمرحلة متطورة من هذه الثقافة، وقصته مع سيف الدولة،وكافور الاخشيدي تؤكد فرضيتنا الراهنة، فمرحلة المتنبي الثقافية تكوّنت نتيجة تراكمات ثقافية لشعر المديح عند شعراء سابقين؛ بالاضافة الى ان موضوع المديح نفسه اتخذ شكلا مغايرا عند المتنبي "[39].

وبحساب الاهمية واستكمالا لبيان مشروعية الخطاب الادبي فان الشق الثاني من الخطاب كان له نصيبه في الظهور الا وهو الخطاب النثري، ولكن على نحو لا يضاهي الخطاب الشعري وطرق تناوله التي خضعت للمجهر النقدي بايدي الناقدين، فالنثر لم يسلم كذلك من الطعن والتجريح في خطاب الغذامي؛ بل كان ملاما نتيجة اضماره الانساق الثقافية وتغييب وعي الجمهور وجعله تحت مطرقته، وقد مثلت الخطابة وجها مكملا للخطاب الشعري من حيث التعالي واسكات الآخرين، وتمرير الانماط النسقية المؤثرة في عقلية الفرد، لهذا قال الغذامي: " في هذا الجو ولدت الخطابة لا لتؤسس نسقا جديدا وانما لتقوم بالدور الذي كان يقوم به الشعر، ونجد تحديدا دقيقا لدور الخطيب يحصر المهمة في إسكات الآخرين "[40]، أي ان الحاضنة الاجتماعية والمنظومة القيمية والفكرية في المجتمع العربي آنذاك التي تبنت الخطاب الشعري هي نفسها مثلت الحاضنة الحافظة لمشروع الخطاب النثري، ومثل له الغذامي بالخطابة، وقد مثل لما يناسب الخطاب النثري بامثلة اقام عليها الحجة وحجّلها بالادلة، من ذلك حديثه عن ابن المقفع ودوره في تكوين الجملة الثقافية ، وذلك بقول ابن المقفع ان البلاغة تقوم على (تصوير الحق في صورة الباطل)، اذ جعل هذه الجملة بحسب خطابه المبالغ فيه نسقا دلاليا جرّد الخطاب الادبي من اهليته،اذ قال: " لو مضينا مع ابن المقفع وتركنا له المجال ليعرف لنا البلاغة فالذي سنجده عنده ان البلاغة هي تصوير الحق في صورة الباطل وهذه هي الجملة الثقافية النسقية... وحينما نخص جملة ابن المقفع بصفة الجملة الثقافية فلانها جملة مركزية في تكوين النسق الدلالي، اذ عبر هذا التصور، أي تصوير الحق في صورة الباطل جرى

عمليا تجريد الخطاب الادبي العربي من فاعليته "[41]. كما انه تمادى كثيرا في تفسيره لجملة ابن المقفع مما اوصله الى التحذير من خطر شعرنة النثر؛ والتمادي جاء بوصف مقولة ابن المقفع بانها الاساس النظري للبيان اللغوي، وهذا غلو لا يخفى على كل ذي بصيرة " ولقد تمركزت مقولة ابن المقفع لتكون الاساس النظري للبيان اللغوي، حتى صار يقاس رقي الخطاب بمقدار تعاليه على شروط العقل لا فاعليته "[42].

وباتجاه آخر عرج في حديثه عن الخطاب النثري على ابي حيان التوحيدي وآخرين، وما يهم عرضه هنا - من وجهة نظرنا- هي رؤيته الخاصة المتعلقة بالنسق الثقافي المخاتل الذي توارى خلف نصوص كتاب البيان والتبيين للجاحظ،ولا هميته فان الغذامي افرد له فصلا كاملا ليفرغ ما في جعبته ويؤسس فكرته، فهو يرى ان اسلوب الجاحظ الاستطرادي لم يكن للتسلية فقط، كما هو معروف لدى الجميع، وانما هو نسق مخاتل انطلق منه الجاحظ للتخلص من الرقابة المؤسساتية، مما اتيحت له فرصة الحديث عن اشياء تناقض ما قد تعارفت عليه الاعراف المؤسساتية، وقد ابدى الغذامي استغرابه من أمر الاستطراد وشك فيه مما دفعه الى عقد تساؤلات عدّة اذ قال: " بما ان الاستطراد هو أهم علامات الخطاب في كتاب البيان والتبيين خاصة، وبما ان هذا الكتاب يمثل في ظاهره الثقافة المؤسساتية وينافح عنها ويقدمها على مستوى المتن وعلى مستوى النية الجادة، بما ان هذا هو المعلن في الخطاب اذن ماذا عن النص الاستطرادي المجاور، وما علاقته بالمتن، هل هي علاقة تكامل أم علاقة تناسخ. وهل هي في هزلها الظاهري وفي امتاعيتها المزعومة؟ هل تتآلف مع المتن أم تتقاطع معه؟ "[43].وقد اثمرت تساؤلاته وهو يفتت تركيبة المنهج الذي سار عليه الجاحظ في كتابه بالكشف عن الدافع الحقيقي وراء هذا النهج. متخذا من كتاب العصا الواقع ضمن دائرة كتاب البيان والتبيين منطلقا لتأسيس فكرته، ولاسيما ما افرزته قصة المرأة الاعرابية (غنيّة) التي اصبحت ثرية على حساب اذية ولدها، وتوصل الى ان استطراد الجاحظ جاء التفاته ذكية للهروب من قيود الاعراف المؤسساتية والانسلاخ منها والتمركز في خندق آخر يكون بديلا عن خطاب المؤسساتية، وهو بهذا يؤول استطراد الجاحظ لصالح فكرته ولتكون داعمة لحججه، وقد ايقن ختاما ان الجاحظ لاعب ماهر اجاد لعبة التمويه وصولا الى مبتغاه لذلك قال: " يستطرد الجاحظ كي يطرد المتن، بوصف ذلك احد اساليب المعارضة المخاتلة، وتبدأ اللعبة اولا بواسطة الانحراف بالكلام عن وجهته وتوجيهه نحو انعطافة ذهنية وثقافية مختلفة ومخالفة

للمتن؛ ثم ينعطف الكلام مرة اخرى نحو وجهة ثانية تتولد عن الاولى؛ وفي هاتين الحركتين يرتحل الخطاب بعيدا عن المتن، وهو ابتعاد ذهني وثقافي يفضي حقيقة الى الغاء الاصلي والسخرية منه؛ ويؤدي الى احلال قيم ثقافية بديلة ومنافسة "[44].

واذا ما اخلينا ساحة الغذامي متوجهين نحو خطاب عبد الفتاح نجد ان الجانب النثري اخذ كذلك حظوته بالظهور في متن كتابه، ولكن بنسبة قليلة قياسا على مساحة الخطاب الشعري. وقد اخذ من خطاب كمال ابي ديب منطلقا لترويج بضاعته النقدية في هذا الصدد، فهو يرى ان سلوك ابي ديب طريق الالتزم بتفحص النصوص وفضح انساقها باطارها البنيوي جاء عبر وقوع خطابه تحت وطأة ما تمليه عليه آليات المنهج البنيوي. لهذا فهو لم يستطع الخروج عن هذه الدائرة مما جعل خطابه ثابتا في عرضه وتناوله لتفرعات النصوص. أي ان تراكمات الوصف الخطابي تولّدت نتيجة القيود والشروط التي فرضها المنهج البنيوي على النقاد ولا يمكن الحياد عنها، لهذا قال: " فتوجهات أبي ديب محكومة - كما سوف نرى- بنسق البنيوية الفكري، وهذه الانساق تمارس على صاحبها نوعا من الوصاية، أو الهيمنة تجعله يتوجه توجهات تخدم النسق الفكري الذي ينتمي اليه "[45]،فهيمنة الشروط المنهجية للمنهج سيطرت على خطاب ابي ديب وجعلته لا ينزاح عنها بل يفتش في نصوصه عن ما يناسبها ويدعمها لتكون شمولية ومقنعة،لذلك فان معلقة امرىء القيس خضعت لتشريح فتت اجزاها وحوّلها الى مخططات هندسية لا مرجعية لها سوى ما يبديه المتلقي، وعلى وفق هذا التفتيت برزت محاور وحُجبت محاور أخرى لا مكان لها في لعبة الانساق البنيوية، وهذا ما أشار اليه عبد الجبار بقوله : " يبدو ولاء أبي ديب لهذه الافكار واضحا في تقسيمه لمعلة امرىء القيس... هذا التقسيم يبدو اعتباطيا الى حدّ كبير، لانه يتجاهل كثير من النقاط المحورية في النص، بالاضافة الى أنه يحيل النص الى مخططات هندسية يمكن تقسيمها واعادة هيكليتها فكريا على النحو الذي يريده القارىء، لا على النحو الذي ينبغي أن تكون عليه "[46]،وعليه فان خضوع خطاب ابي ديب لانساق منهجه المستخدم جاء عبر تراكمات زمنية وقناعات خاصة فرضت عليه تنميط افكاره وتوجيهها الوجهة التي يرتضيها المنهج البنيوي بابعاده المختلفة، وهذا يعني ان خطاب ابي ديب ضم بين جنباته انساقا ثقافية محددة تبعا لما تبلور عبر التزامه بالشروط المفروضة عليه. وعلى هامش ما تقدم فان الخطاب النثري لدى الغذامي استبانت فيه معالم الغلو وهو يجلد نصوص ابن المقفع وابي حيان التوحيدي والجاحظ وآخرين

جلدا فكريا صارما نابعا من ايمانه بسطوتها على الآخرين، في حين ان خطاب عبد الفتاح افصح عن معالجة حيادية من دون الخوض في المغالاة ومتاهات الاقاويل.

إنّ الاشتراطات النقدية باختلاف مساراتها وتعدد تلوناتها كما رأينا قد طوقت الخطابين النقديين للغذامي وعبد الفتاح بقيود اللعبة الفكرية، فلا مأمن من سطوتها ولا مجال للفرار من عالمها، وعليه اصطبغ كل خطاب منهما بصبغة خاصة؛ فاحدهما كان الغلو مفتاحه للي النصوص والآخر كان الاعتدال عنوانه، وقد بيّنا ذلك بحسب الجوانب التطبيقية، ومع ما تقدم وزيادة للفائدة فانه ينبغي ايضاح التوجه الخطابي في جوهره العام والمآخذ على خطابي الناقدين، ليكون المتلقي على دراية وقرب من المشهد الخطابي.

امتاز خطاب الغذامي بما يأتي:

1-على الرغم من كون الغذامي ليس سبّاقا في وضع حدود نظرية النقد الثقافي؛ إلاّ انه استطاع ان يطوّرها بل اخترع بنفسه ادواته الخاصة به، ولا سيما احداثه النقلة النوعية المهمة للانتقال من النقد الادبي (المؤسساتي) الى النقد الثقافي بوصفه بديلا جديدا.وهو بذلك قد كسر حواجز النقد المؤسساتي والتمرد عليه علنا ومساءلته.

2-تمكن من خلال تفحصه للنصوص الادبية التوصل الى مفاهيم خاصة اوصلته الى رفع حُجب التعمية عن الافكار التي صنعتها الاعراف المؤسساتية، ثم الكشف عن العيوب النسقية الثقافية التي بلورها التراكم الزمني، وتوصل الى ان الانساق بطبيعتها تاريخية تتكون عبر زمن طويل، وتصبح حقيقة واقعة لا يمكن المساس بها اطلاقا، ولكننا نرى ان هذه مبالغة فيها تجن على الافكار؛إذ لا يمكن التسليم بهذا الرأي على الدوام- مع امكانية عدم انكاره- لعدم وجود آليات خاصة أو منهج يتمكن من خلاله النقاد والباحثون على اختلاف توجهاتهم وانتماءاتهم الفكرية على معرفة النسق المضمر بالبساطة التي صوّرها الغذامي.

3-تركز خطابه في مجمله على توصيف صورة الفحولة بابعادها المختلفة،إذ تمحورت رؤيته من زوايا كثيرة رغبة منه في اثبات ما يبغي الوصول اليه، ولاسيما فيما يصبّ في مصلحة حججه التي تخدم مشروعه النقدي.

4-اتسم اسلوبه بالسخرية والتهكم حتى انه لا يبالي باطلاق اقسى النعوت على الشعر والنثر معا. من ذلك الصاقه كلمة ارهاب بالشعر اذ قال: " دخل الحس

الارهابي في الخطاب الثقافي، وهو ارهاب مبني على الابتزاز من جهة، وعلى التبادل التجاري من جهة اخرى، وهذا افضى الى ظهور شخصية المثقف الشحاذ، وظهور بلاغة الشحاذ التي ابتدأت بالشعر وامتدت الى النثر "[47]، كما انه وصف شعر الفحل باغراضه الثلاثة بانه يمثل اسوأ انواع الشعر " ان الثقافة العربية تمنح المنزلة الاعلى لأسوأ انواع الشعر، من حيث القيمة الانسانية، فالشعر الفحل هو شعر المديح والهجاء والفخر ومن يعجز عن هذه فهو ربع شاعر؛ كما وصفوا ذا الرمة وقللوا من فحوليته ومن شاعريته "[48]، فمفردة اسوأ لها دلالة سلبية كبيرة وهذا يعني تجريد الشعر باغراضه الثلاثة من ايجابيته.

5-استند الى آلية التوصيف النظري للقضايا المعالجة، ثم اتباعها بخطوة التحليل والتعليق والربط وهكذا.

6-امتاز خطابه بسمة الجرأة التي اباحت له مساءلة النصوص واصدار الاحكام عليها من دون الركون الى القواعد والقيود والاشتراطات المفروضة سلفا على أي الناقد.

7-استند خطابه الى التأويل؛ ورحل به بعيدا عن حدوده المرسومة،بغية تحقيق اهدافه الستراتيجية التي اراد لها النماء والتسيّد.

8-راهن على جعل الشاعر انموذجا يحتذى به وصاحب مركزية مؤثرة، وهو بهذا يجعله مقبولا لدى الآخرين على الدوام، وهذا خلاف الحقيقة، فكم شاعر قد اضطهد ورفض من المجتمع، وكم منهم من تعرض للقتل والملاحقة.وهذه الحقيقة تنافي ما توصل اليه.

وعادة لا يخلو أي خطاب من الوقوع في هوّة الخطأ والاضطراب نتيجة صعوبة الحفاظ على الاتزان الفكري على وتيرة واحدة، وعليه سجلنا جملة من المآخذ على خطاب الغذامي النقدي وارتأينا ذكر الاكثر رواجا والاخطر اثرا وهي:

1-ناصب الغذامي العداء للشعر وتربّص بكل مفصل فيه بغية تصيّد ما يخدم مشروعه، حتى وصل به الامر الى المبالغة في اثر الشعر على الآخرين تأثيرا كبيرا لا سبيل للافلات من زمام أمر وتمثلت مبالغته بجعل الشعر المسيطر الاوحد على ذائقة الانسان العربي، بل قدرته الخارقة في السيطرة على سلوكياته ومدركات

عقله وتوجهاته.

2-اتسم منهجه بالاضطراب، فهو لم يحلل ويتفحص النصوص كما ينبغي من خلال معالجتها من جوانبها المتعددة؛ وانما حصر نفسه في زاوية محددة تخدم ما يهدف اليه، كما انه لم يجر مقارنة كي يتضح الامر للمتلقي؛ بل اكتفى بالوصف الاخباري الذي انتهجه على مدار دراسته لتأسيس نظريته.

3-اجاد في التنظير واخطأ الى حد ما في التطبيق، لهذا جاءت احكامه عامة على الشعر العربي لا يمكن الاهتداء بهديها في الاغلب، وهي في بعضها لا ترقى ان تعمم كونها استندت الى نماذج مجتزأ خدمت افكاره، وكان يفترض به اجراء احصاء عام للشعر ثم اختيار النماذج.

4-وفي اطار ما هو منهجي يتضح امامنا عيب؛ وهو انه يفتتح الفصل الثالث بالسؤال عن المتنبي، ويتبادر على الفور الى ذهن المتلقي ان المتنبي سيأخذ مساحته في الظهور، ولكنه يعرج بعد صفحة واحدة على الشعر ويتشعب في متاهة لوم الخطاب الادبي برمته، ولا سيما الاكثار من تسفيه شعر المديح وما نتج عنه من انساق الفحولة والطاغية والشرير والشحاذ وهلم جرا.

5-تركيزه المفرط على قضية محددة وتجاهله القضايا التي لا تقل شأنا عن سابقتها، وهذا واضح بتركيزه على المديح والشعر اكثر من أي شيء آخر.

6-اتشح خطابه بوشاح التكرار على نحو لافت للنظر، واستبان ذلك بوضوح من خلال الحاحه على قضية شعر المديح والفحولة والطاغية وعلى مدار كتابه كله.

7-صيغة التحامل الخطابي واضحة ضد المتنبي خاصة والشعر العربي عامة.

8-اجتزء خطابه النصوص من سياقاتها لتكون داعمة لحججه، وجعلها قانونا يجب الاهتداء به. إذ مارس الغذامي سلطته المطلقة في استنطاق النصوص المجتزأة وصولا الى نقطة اصدار الحكم بحقها، وهذا بخلاف توجهات النقد الثقافي القائمة على البحث عن العلاقات الترابطية بين النص والثقافة المنتجة له، لا التقويم واصدار الحكم.

وفي الاتجاه المقابل تطالعنا معالم خطاب الناقد عبد الفتاح ومآخذه بجوهرها العام وهي كالآتي:

1- تبلورت في خطابه خاصية اجراء مسحة شاملة من التحليل والاستدلال للوصول الى المقاصد المطلوبة والاستنتاجات، لان الناقد كان لا يؤمن بصحة المعلومات المتواترة الا بعد الاستدلال عن ذلك بنفسه بوساطة التحليل .

2- اتضحت أسس الموضوعية في خطابه من خلال تتبعه المعلومة المذكورة؛ واخضاعها للمساءلة والتمحيص وصولا الى مرحلة اصدار الحكم.

3- برزت في خطابه ملامح التصاعدية في تناول المادة المعروضة وتوصيفها من جوانبها المتعددة، اذ تناول موضوعات كثيرة وقدّم بعضها على الآخر تبعا لاهميتها وقيمتها.

4- لم يلجأ اسلوب خطابه الى استخدام التعنيف والازدراء عنوانا له؛ بل ظل متخندقا في خندق الوسطية، وتوصيف الموضوعات على درجة من الاعتدال والشفافية.

5- امتاز خطابه بالقدرة على استمالة المتلقي وجذبه وجعله يقبل بما يقدّم له؛ بسبب الاستناد الى كثرة الشواهد التي عززت مكانة المادة المعروضة.

6- كثرة التقسيمات والشواهد التي اغنتها افضت لان يكون خطابه ذات قيمة تحسب ولا مجال لنكرانها.

7- ركز خطابه على قضايا ونماذج تطبيقية كثيرة مثل المديح،والنسيب،والخطابة،وعلى شعراء كثر مما خدم هدفه وجعل المتلقي على مقربة من فهم المعطيات الثقافية المتولدة من تلك القضايا.

8- من خلال تحليله لنماذج عدّة منها لعمرو بن كلثوم والفرزدق وغيرهما حاول الناقد ايجاد اشارات الترابط الفكري بين النص وعمقه الزمني التاريخي، محاولا ربطها بما مضى من الحوادث التاريخية من دون التشهير والاستخفاف؛ لان النسق الثقافي المضمر ليس بالضرورة سلبيا كما وجدناه عند الغذامي، وانما هو وصفي وايجابي في بعض الاحيان عند عبد الفتاح، وانموذج الفرزدق دلالة واضحة على خطاب الاعتدال في عرض القضية وكشف ما توارى خلف النص، من ذلك

قوله: " فقراءة الفرزدق الفاعلة للثقافة الاسلامية استندت في قوتها على خصوصية فعل القراءة الابداعي عبر فترات زمنية متباعدة "[49].

ومن المآخذ التي سُجلت على خطابه نذكر:

1- نرى ان الناقد عبد الفتاح لم يكن موفقا في عرضه للانموذج البنيوي وتحولات النص المعرفية ولاسيما اتخاذه كمال ابي ديب انموذجا لذلك، فقد خرج عن حدود موضوعه القاضي بان آليات المنهج البنيوي فرضت على ابي ديب السير على منوال ثابت في رسم معالم خطابه، وانتقل بحديثه الى توصيف العمل البنيوي اكثر من اهتمامه بخطاب كمال ابي ديب.

2- عنون بابه الثاني بـ(التحليل الثقافي والوعي بارتحالات المعنى - قصيدة المدح انموذجا) واختار قصيدة جرير لتكون سندا تطبيقيا والعنوان يحيل المتلقي الى سيطرة المديح؛ إلاّ ان تفحص فصول الباب يفضي الى معرفة تسيّد المديح في فصل واحد من اصل اربعة فصول وهي الانساق الثقافية، وانموذج النسيب، وانموذج الرحيل واخيرا المديح؛ فكان الاولى دراسة القصيدة مجموعة لا تقسيمها على فصول تجعل المتلقي يتوهم ويتشتت.

3- التكرار يغلب على خطاب الناقد نتيجة التقارب في العرض وتداخل الافكار، من ذلك قوله: " هنا تحدث النقلة النوعية للقراءة، من قراءة النص ليس بوصفه نصا ادبيا يرتكز اهتمام القارىء فيه حول المعاني الادبية والجمالية فحسب، وانما بوصفه خطابا ثقافيا يشتمل على الادبي والجمالي والتاريخي والاجتماعي "[50]،وهو النص نفسه كرره كما هو في الصفحة 15.

4- يفترض دعم الآراء التي توصل اليها بآراء غيره من النقاد لتكون الصورة اكثر موضوعية، الاّ ان ذلك لم يحصل.

الهوامش

(1) النقد الثقافي - تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية - ترجمة وفاء ابراهيم،رمضان بسطاويسي - المجلس الاعلى للثقافة - القاهرة - ط/1 - 2003: 13.

(2) النقد الثقافي.. إشكالية المصطلح - مجلة المسار النقدي - العدد 1 - سنة 2005: 25-26.

(3) النسق الثقافي - قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم - يوسف عليمات - عالم الكتب الحديث - الاردن - ط/1 - 2009: 11.

(4) الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة - د. عبد الله ابراهيم - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط/1 - 2004: 124.

(5) ما النقد الثقافي - مجلة المسار النقدي - العدد 1 - سنة 2005: 18-19.

(6) النقد الثقافي.. تعرية الابداع وإكساء المعنى - مجلة المسار النقدي - العدد 1 - سنة 2005: 38.

(7) النقد الثقافي - تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية: 31.

(8) المصدر نفسه: 31.

(9) بنية الخطاب النقدي-دراسة نقدية-د.حسين خمري -دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد-ط1990/1: 32.

(10) المصدر نفسه: 35.

(11) المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة - د. عبد المنعم الحفني - مكتبة مدبولي - القاهرة - ط2000/3: 330.

(12) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب - مجدي وهبة وكامل المهندس- مكتبة لبنان - بيروت - ط2/ 1984: 189.

(13) دليل الناقد الادبي إضاءة لاكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا - د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي - المركز الثقافي العربي - بيروت - ط 2 / 2002: 89.

(14) المصدر نفسه: 90.

(15) النقد الثقافي - قراءة في الانساق الثقافية العربية - عبد الله الغذامي- المركز الثقافي العربي - المغرب - ط/1 - 2000: 81.

(16) قراءة النص وسؤال الثقافة - عبد الفتاح احمد يوسف - عالم الكتب الحديث الاردن - ط/1 - 2009 : 85.

(17) النقد الثقافي - قراءة في الانساق الثقافية العربية: 15.

(18) المصدر نفسه: 15.

(19) قراءة النص وسؤال الثقافة: 2.

(20) المصدر نفسه:4.

(21) النقد الثقافي - قراءة في الانساق الثقافية العربية:94.

(22) المصدر نفسه: 93 - 94.



(23) 23- الامتاع والمؤانسة - نقلا عن - النقد الثقافي – قراءة في الانساق الثقافية العربية: 96.

(24) المصدر نفسه: 99.

(25) النقد الثقافي – قراءة في الانساق الثقافية العربية: 152 -153.

(26) المصدر نفسه: 161.

(27) المصدر نفسه: 155.

(28) قراءة النص وسؤال الثقافة: 24.

(29) المصدر نفسه: 39.

(30) المصدر نفسه: 124.

(31) النقد الثقافي: قراءة في الانساق الثقافية العربية – 122.

(32) المصدر نفسه:123.

(33) قراءة النص وسؤال الثقافة: 33.

(34) النقد الثقافي – قراءة في الانساق الثقافية العربية: 127.

(35) المصدر نفسه: 93.

(36) المصدر نفسه: 167.

(37) المصدر نفسه: 168.

(38) النقد الثقافي – قراءة في الانساق الثقافية العربية:175.

(39) قراءة النص وسؤال الثقافة: 40.

(40) النقد الثقافي – قراءة في الانساق الثقافية العربية – 102.

(41) المصدر نفسه: 111-112.

(42) المصدر نفسه: 112.

(43) المصدر نفسه: 225.

(44) النقد الثقافي – قراءة في الانساق الثقافية العربية: 240.

(45) قراءة النص وسؤال الثقافة: 54.

(46) المصدر نفسه: 54 – 55.

(47) النقد الثقافي – قراءة في الانساق الثقافية العربية: 152.

(48) المصدر نفسه: 159.

(49) قراءة النص وسؤال الثقافة: 36.

(50) المصدر نفسه: 4.

المبحث الثالث
الاطار الوصفي والنقدي في شروح ديوان سقط الزند لابي العلاء المعري

مـدخـل

إنّ عملية استنطاق الأثر الكتابي القديم المتضمن آراء النّقاد والكتّاب بشأن نص؛ أو شخصية ما؛ تتطلب من الباحث المزيد من التقانات التفحصية بشأن ذلك الأثر؛ للكشف عن مكنوناته وما تستر خلف كواليسه من خطابات عامة وخاصة؛ لانها خطابات ضاربة في عمق التاريخ وموغلة في القدم؛ وهي في جوهرها تحمل ظواهر فكرية جمّة لا يمكن التعامل معها بسطحية عابرة؛ بل التسلح بالمعلومات لمعرفة خباياها؛ مما يستدعي استحضار الامكانات اللازمة للتصدي لها شرحا وتحليلا ودراسة مستفيضة وتفكيكها الى أجزاء صغيرة؛ ثم اعادة تركيبها مجددا للحصول على نتائج يمكن عدّها الميزة المثلى لتلك الخطابات. وقد لا يكون الباحث - ولاسيما الذي لا يمتلك الادوات التي تسعفه للعمل- قادرا على خوض هذه المهمة في مأمن وهو يتعامل مع تلك الخطابات، إذ قد ينزلق في هوّة الخطأ والسهو تارة؛ وينهض معدّلا ما اخطأ فيه تارة أخرى؛ لان التشعبات التي تباغته تجعله في حيرة ولا يستطيع الاهتداء الى الصحيح منها، ولكن الموضوعية التي يجب ان يمتلكها الباحث المتّقد ذهنيا تمكّنه من تذليل العقبات من اجل الوصول الى الغايات من دون تردد؛ أو حيرة. وهذا هو المسعى الذي نبتغيه في بحثنا.

وبقدر تعلّق الأمر بالنص النقدي الممثل بالشروح؛ ومحاولة ايجاد ملامح التميز فيه؛ ارتأينا اتخاذ شروح سقط الزند انموذجا للدراسة؛ لبيان ما فيها من تقاطبات وتنافرات شرحية تبعا للاختلاف الفكري والايديولوجي لدى الشرّاح.ونظرا للشروح الكثيرة التي أُلفت لاضاءة شعر أبي العلاء المعري وايضاحه - كما تذكر المصادر- ازداد على الفور اقبالنا على دراسة خطاباتها النقدية؛ إلاّ اننا وجدنا ان اربعة شروح فقط من أصل اثني عشر شرحا قد أبصرت النور؛ وما تبقى مفقود. وبحدود الجمع لم نعثر على الانموذج الرابع الخاص بشرح (الخويي)، لذا ارتكز عملنا على الشروح الثلاثة؛ وهي شروح كل من (التبريزي، البطليوسي، الخوارزمي). معتمدين نسخة دار الكتب المصرية لكونها جمعت الشروح الثلاثة بين دفتي

كتاب خاص من خمسة اجزاء. فضلا عن موضوعيتها وتحقيقها العاليين، وهي جديرة بالدراسة.

تضمن البحث تمهيدا ومحورين. تحدثنا في التمهيد عن الشروح الثلاثة، والاطراء على نسخة دار الكتب المصرية التي تبنت ذلك.وخصصنا المحور الاول للاطار الوصفي للشروح؛ وبيّنا فيه ما ناله ديوان سقط الزند من حظوة من الاهتمام والشرح؛ بخلاف التجاهل الذي لحق باللزوميات.وأوضحنا الشروح ووصفناها بحسب التسلسل الزمني للتأليف.أما المحور الثاني (الاطار النقدي) فجاء لاعلان مرتكزات الخطاب النقدي في كل شرح، من حيث بيان مدى التلاقي والافتراق بين تلك الخطابات، وأين يكمن التميز والاخفاق؟ وما مدى ما حققته الشروح الثلاثة مجموعة؟.

وختاما نتمنى ان ينال ما قدّمناه من شذرات رضا القارىء، ومنه تعالى التوفيق والسداد.



التـمهـيـد

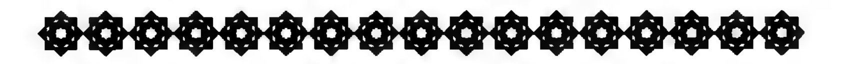
تمثل الشروح الشعرية شرارة نقدية وضّاءة ترسم ملامح التنور الفكري المتجـذر في ذهنيـة مبـدع الخطاب الشعري؛ وتقربه بهيئة خالية من الاختلالات والانزلاقات قدر الامكان من المتلقـي؛ ليكـون عـلى تلاقح مفهومي يوصله الى مبتغاه من الافادة والاستمتاع، وقد مثل شعر المعري جذوة قـبس متقـدة نهـل منها القاصي والداني؛ فكـان انموذجـا مـن الابـداع المتجـدد؛ ,وعـلا أفـق الـنص الى أقصى غاياتـه فجـاءت الدلالات متنوعة ومتداخلة يصعب على من لم يمارس الصنعة النقدية، ولم يكن متحصنا بالمعرفة والثقافة العامة معرفتها ووضعها في دائرة أحقيتها واهليتها الموضوعة لها. وعلى وفق تعالي النص الشـعري العـلائي واختباء مكنوناته الدلالية في أقبية التيه والتعمية، انبرى قادة التوجه النقدي لمواجهة هذا التعالي فجاءت شروحهم متنوعة؛ تبعا لتنوع انتماءاتهم البيئية، وايديولوجياتهم الفكرية، ومحتوى مكتسباتهم المعرفية.

وفي اطار تعدد الشروح ثمة سؤال يطرح نفسـه، لمـاذا توالـت الشروح المتعلقـة بشـعر المعـري في سقط الزنـد، ألا يكفـي احـدها أو اثنـان منهـا؟ والاجابـة تكمـن في كـون الـنص العـلائي مليئـا بالـدلالات المتشظية التي لا يمكن احكامها وخندقتها في جانب واحـد، وعليـه وان اتفـق الشراح في تحديـد الهيكليـة الجوهرية لعموم الشعر العلائي في السقط؛ فإنهم سلكوا طرقا مختلفة لاصطياد المعاني الادبية كل بحسب تفاعله مع النص الشعري، ومقدار فهمه له بما يمليه عليهم انتماؤهم الفكري، وسـعة تبحـرهم في جانـب على حساب الجوانب الأخرى. لهذا اختلفـت زوايـا الشروح واختلفـت بـذلك المـدلولات واتسـعت دائـرة الرؤية مما ولّد في النهاية نتائج طيبة قربت النص الشعري العلائي من قارئه المعتـاد؛ ومتلقيـه الرامـي الى المشاركة في انتاج النص مرة أخرى عبر كل قراءة جديدة.

وثمة سائل يسأل. لمـاذا نالـت شروح شـعر سـقط الزنـد وحـدها حظـوة السـبق في الدراسة؛ ولم تنل شروح اللزوميات ذلك. والاجابة تأتي معلنة خلو الساحة الادبية مـن شروح شعر اللزوميات قديما، سـوى مجموعـة مـن القصـائد والمقطوعـات الشـعرية المجتـزأة مـن اللزوميات التي ضمّنها البطليوسي في شرحه شعر سقط الزند. لهـذا جـاء تركيزنـا عـلى شروح السقط ولاسيما تلك التي دُبّجـت وجمعـت بـين دفتـي كتـاب واحـد والتـي تضـمنت شرح

التبريزي، والبطليوسي، والخوارزمي [1][2] ، وهي الطبعة المحققة علميا من حركة احياء التراث العربي باشراف طه حسين، ونالت رضا الدارسين واستحسانهم لما فيها من ميزات اهّلتها لان تكون في موقع الريادة، وقد علّق عليها صلاح كزارة بقوله: " وتعد طبعة دار الكتب هذه خير طبعات الديوان على الاطلاق؛ وهي الوحيدة التي تستحق أن توصف بالنشرة العلمية من بين كل طبعات الديوان " [3] وفي موضع آخر قال: " هذا ما وقفنا عليه من طبعات سقط الزند؛ وهي جميعا _ باستثناء طبعة دار الكتب المصرية _ تفتقر الى النشر العلمي الصحيح " [4] ، وكان لفخر الدين قباوة الاطراء نفسه على طبعة دار الكتب المصرية إذ قال: " وبذلك قدّموا للباحثين والدارسين والادباء عملا يذكر بالشكر والتقدير؛ لما فيه من إخراج أنيق ميسر؛ وما زال جهدهم مصدر البحث ومرجع كل طالب لديوان المعري وراغب في تتبع مصادر شعره "[5] ، وبعد هذا الثناء وقف قباوة على جملة من الاختلالات في هذه الطبعة، ولا سيما تلك التي تتعلق بتحقيقهم لشرح الايضاح للتبريزي، لكونه قد حققه بنفسه ووجد فيه اختلافا كبيرا عمّا هو موجود في هذه الطبعة من ذلك نذكر ما قاله: " وقد تبدت لي في القراءات المتعددة بعض ملامح القصور في تحقيق ما صنفه التبريزي من هذه المطبوعة " [6] ، وقد ذكر عشر نقاط بهذا الصدد لا يسمح مجال البحث لعرضها. فضلا عن اختلالات أخرى متعلقة بتداخل النصوص؛ ونسب بعضها الى غير صاحبها؛ والاستطرادات والتكرارات وما نحو ذلك، مما حدا به لان يقول: " فقد كان هذا الجمع بين شروح ثلاثة عملا ضخما،يتعذر انجازه بالاصول العلمية السديدة، إذ ليس من الممكن ان تجمع ثلاث روايات وثلاثة شروح في نسق واحد، ولا بد من أن يلتقف بعض بعضا ويؤثر فيه ويسيء اليه فتتعثر خطوات التحقيق والضبط والتعليق والفهرسة، وهذا ما كان فعلا، لقد حاول المحققون الكرام جمع ثلاثة اسياف في غمد؛ فتكلفوا من المشاق والعنت ما يذكر بالفضل وحملوا النصوص الثلاثة أعباء ضيعت كثيرا من معالم التميز والدقة والصواب "[7].

ومهما يكن من شأن الاضطراب في طبعة دار الكتب المصرية فإنّها تبقى رافدا مهما ومعينا لا ينضب من الاهمية والاحقية في البقاء ضمن دائرة الريادة، لهذا سيكون تركيزنا على محتوى الشروح الثلاثة وليس على الطبعة وتبويبها وما قدمه المحققون.



المحور الأول: الاطار الوصفي للشروح

لم تنل اللزوميات على الرغم مما فيها من الوان فلسفية جمّة؛ وامكانات ابداعية متعددة؛ وتلونات سياقية وايقاعية فذة بيد النقاد؛ ومن كتب عنها في الأمة قديما؛ حظها من التعريف بها؛ عبر تفكيك اشعارها لشرحها، مثلما حظي ديوان سقط الزند بشروح عدّة؛ وقد أشار الى ذلك صلاح كزارة بقوله: " لم تذكر المصادر شراحا لديوان اللزوميات على نحو ما ذكرت من شراح لسقط الزند "[8] ، ولا يمكن القول ان الاهمية التي نالها ديوان سقط الزند ترجع الى ما فيه من موضوعات واشارات فنية لان ما في اللزوميات من تقانات فنية، وموضوعات متشعبة تفوق تلك التي في السقط في أكثر الاحيان. وقد أشار الى هذه المسألة عدد من النقاد؛ من ذلك نذكر ما قاله حامد عبد المجيد: " ولكن السقط ليس جميع شعر المعري؛ وهو على ما فيه من قوة مبانيه؛ وطرافة معانيه؛ وما يحمل من فلسفة وفكرة؛ لا يعطي صورة واضحة المعالم لشعر المعري كلّه،فهناك فلسفة أبي العلاء وآراؤه ونقده وتجربته وما الى ذلك، ومجال هذا كلّه في اللزوم وفي غيره من كتبه " [9] ، إلاّ ان المسألة تعود الى رفض ما في اللزوميات من مضامين تتصادم مع الاديان والشرائع بحسب ظنهم ونحو ذلك؛ وهو أمر غير موجود على النحو الكبير في أشعار سقط الزند؛ وان وجد فلا يشكل ظاهرة كتلك التي استبانت في اشعار اللزوميات.فضلا عن ذلك فقد يكون التكلّف وتصيّد الغريب، والمستكره والالغاز، وتعمية المعنى في اللزوميات سببا آخر في ابتعاد النقاد ومن كتب عنها عن الخوض في مضمارها واستكناه ما يمكن استكناهه، على الرغم من كونهم عارفين باسرار اللغة، ومتمكنين منها ومتبحرين بفنونها المتنوعة وكذلك في العلوم الأخرى. وقد أشار البطليوسي الى هذه المسألة من حيث إن شعر المعري لا يمكن فهمه وتفسيره إلاّ من الذين لهم حظ بمعرفة العلوم المختلفة، وعلل ذلك بالقول: " لانه سلك به غير مسلك الشعراء؛ وضمّنه نكتا من المذاهب والآراء؛ وأراد أن يرى الناس معرفته بالأخبار والأنساب وتصرّفه في جميع أنواع الآداب،ولم يقتصر على ذكر مذاهب المتشرعين حتى خلطها بمذاهب المتفلسفين، فتارة يخرج ذلك مخرج من يرد عليهم؛ وتارة يخرجه مخرج من يميل اليهم، وربما صرّح بالشيء تصريحا وربما لوّح به تلويحا؛ فمن تعاطى تفسير كلامه وشعره وجهل هذا من امره بعد عن معرفة ما يؤمى اليه؛ وان ظن انه قد عثر عليه، ولهذا لا يفسّر شعره حق تفسيره إلاّ من له تصرّف في أنواع العلوم

ومشاركة في الحديث منها والقديم " [10] ؛ كما يمكن القول: هناك سبب آخر في اعتقادنا؛ وهو انه على الرغم من كون عصر المعري عصرا منفتحا على الآفاق العلمية، في محاولة مواكبة التطورات الحضارية على مختلف الأصعدة؛ فإن هناك من بقي يحاول عدم الانفتاح على الجديد؛ بل التمسك بالانغلاق على ما ألفه العامة من الناس في ميدان العلم والمعرفة، وعليه فمن الطبيعي كان ما جاء به المعري من مضامين جديدة؛ واساليب مختلفة في العرض ونحو ذلك عسيرا على فهمهم؛ فبقي من بقي من النقاد الذين كتبوا عنه في دائرة الجمود،وانفتح الآخر على ذلك واستوعب مغزى التصادم؛ ولاسيما ان عصر المعري عصر اشتدت فيه الصراعات بين المذاهب والفرق الدينية، لذلك جاء الطعن كلّه من باب الدين والسياسة وما الى ذلك. أي ان علّة عدم الأقبال الى شرح اللزوميات كان بسبب عدم معرفتهم بما تضمنته من مضامين مختلفة ظنوا انها ضد الدين والشرائع فقاطعوها بل حاربوها؛ لذلك بقي شعر السقط مقبولا لما فيه من ميزة الوضوح في الأغلب، فضلا عن اقترابه من دائرة الشعر بحسب آليات عمود الشعر، وبناء على ذلك شُرح سقط الزند مرات عدةّ، واثنى عليه المعارضون للمعري قبل المؤيدين خلاف ما حوته اشعار اللزوميات التي لم تنل هذه الحظوة.

وقبل الخوض في بيان شروح سقط الزند ينبغي علينا الاشارة الى ان المعري نفسه شرح بعض المستغلق في اللزوميات، إذ لا يمكن نسيان أو تجاهل ما للمعري من شروح للزومياته؛ على الرغم من عدم نيلها حظوة الشهرة كما هي حال الديوان نفسه،فضلا عن كونها شروحا مختصة بانتخاب ما يمكن انتخابه من الأبيات؛ وشرحها في ضوء الطعن بها من المشككين في معناها.وقد اتضحت قدرته المعرفية من خلال تأليفه أربعة شروح متعلقة بديوان اللزوميات: الأول هو (زجر النابح) وفيه ردّ على الذين طعنوا في ابياته،والثاني (نجر الزجر) ردّ فيه على من طعن على ابياته التي لم ترد في زجر النابح، والثالث (راحة اللزوم) وفيه شرح الغريب من اشعار اللزوميات.وقد أشار الى كل ذلك ابن العديم بقوله: " وكتاب يتعلّق بهذا الكتاب[11] يقال له (زجر النابح) يردّ فيه على من طعن عليه في ابيات من هذا الكتاب ونسبه الى الكفر فيها؛ فبيّن وجوهها ومعانيها مقداره اربعون كراسة.وكتاب يتعلّق بلزوم ما لا يلزم أيضا سماه (نجر الزجر)؛ يعني أصل الزجر وضعه بعد هذا الكتاب الاوّل يرد فيه أيضا على من طعن عليه في أبيات غير الأبيات المذكورة في زجر النابح، وبعضها محرّف عن مواضعها؛ فبيّن التحريف وبيّن وجوه تلك الأبيات ومعانيها،مقداره ثلاثون كرّاسة.وكتاب يعرف بـ(راحة

اللزوم) شرح فيه ما في كتاب لزوم ما لا يلزم من الغريب،مقداره مائة كراسة "[12].

وقد ذكر ياقوت الحموي ان هناك كتاب (الراحلة) متعلق بتفسير ما في لزوم ما لا يلزم هو مكوّن من ثلاثة أجزاء [13].

هذه الكتب الموضحة لاشكالات المعنى في النص الشعري العلائي دلالة على ما في اللزوميات من معان مبهمة وغريبة تحتاج الى تفسير وايضاح؛ لكي تكون مفهومة لدى العامة والخاصة من الناس، لهذا أوّلوا عليه ما أوّلوا بسبب هذه الصعوبة والغرابة. وهذا ربما يكون أحد الأسباب التي دفعت المعنيين بالنص الشعري الى الابتعاد عن الخوض في هذه المتاهة، لان المعري نفسه لم يبلغ مراده من انضاج عقول الآخرين لتقبل أفكاره؛ فكيف يستطيع الغير تحمّل هذه المشقة وبناء منظومة فكرية تحوي كل ما أراده المعري في نصه. وعليه ظلت اللزوميات حبيسة أفكار المعري وحده ولم يجرؤ أحد قديما على التصدي لها؛ وفك رموزها وادراك ما فيها؛ بل تحمّل المحدثون من الشراح والنقاد المسؤولية وشرحوا ديوان اللزوميات.

واتصالا بشروح المعري للزوميات يجدر التنبيه على ان السيد البطليوسي قد اختار مجموعة من نصوص اللزوميات واقحمها في الشرح المعمول لسقط الزند، مما يمكن عدّه الرائد الأول في شرح المختار من اللزوميات قديما، ولكي تكون الفائدة أعم وأمثل قام المحقق حامد عبد المجيد بوضع الشرح الخاص للمنتخب من اللزوميات بين دفتي كتاب خاص جاء تحت عنوان (شرح المختار من لزوميات أبي العلاء)؛ فهو كتاب يعد الوحيد في مجال شرح مختارات من اللزوميات. وقد أشار محقق الشرح الى ذلك بقوله: " اما اللزوم فقد تُرك دون شرح،أو تفسير لغوامضه كما صدر عن مؤلفه،ولولا ما اختاره ابن السّيد البطليوسي من لزوميات تولّى شرحها وما شرحه استاذنا الدكتور طه حسين من اللزوم ايضا لبقى هذا الديوان – كما بقي أكثره الى اليوم – مبهما مستغلقا في حاجة الى التفسير والكشف والتوضيح " [14].

وأوضح المحقق ان الذي دفع البطليوسي للخوض في غمار مهمة شرح اللزوميات أمران: الأول لحاجته الى اكتمال شعر المعري أمام طلابه؛ وهو ما يتمثل بسقط الزند، واللزوميات، واشعاره الأخرى؛ لتكون الفائدة اتم والمعرفة بشعره أمثل، والثاني عدم الاهتمام باللزوميات والانكفاء على شرحها من الذين جاءوا قبله؛ فتطلب الأمر منه ان يكون المبادر لتحقيق هذه الفائدة [15]، ولاسيما اذا ما علمنا ان شعر المعري في اللزوميات يحتاج الى من تكون له الدراية بالعلوم ليستطيع الوصول الى مبتغاه، لذا فمن حاول التصدي لهذا الديوان

كان يتخبط في فهم بيت أو بيتين؛ فكيف هي الحال اذا ما تطلب الأمر شرح ديوان كامل. وقد ذكر البطليوسي هذا الأمر بقوله: " وإنما تكلفنا شرحه،لانا رأينا الناس يخبطون فيه خبط العشواء ويفسرونه بغير الاغراض التي أراد "[16] .

كما ان المحقق حامد عبد المجيد أشار إلى أن البطليوسي أقحم المختار من اللزوميات مع اشعار السقط لغاية معينة؛ وهي الحصول على رؤية مكتملة لشعره بحسب آلية الترتيب الهجائي للحروف؛ فالنقص الحاصل في بعض قوافي السقط استعاض عنها من اللزوميات الى جانب بعض المنتخب من الابيات في القوافي الأخرى للفائدة التي يبغي تحقيقها وهي افادة طلبته، أي الأكثر اهتمامه بالمعنى وبالمنجز المفهومي الذي يبغيه المتلقي على وجه العموم؛ من ذلك قوله: " أراد ان يرتب شعر السقط [17] على حروف الهجاء فاحتاج الى أن يزيد فيه ما يفي بالغرض... فضمّ إليه هذه اللزوميات وشرحها شرحا وافيا مستفيضا على نهجه وقَرِيِّه في شرح سقط الزند "[18]. أي ان اللزوميات كان لها نصيبها من الظهور مع شعر السقط وبحسب القوافي،أي لم تأت بعد شعر السقط على انها ثانوية وهذا ما قاله المحقق: " ومما يلفت النظر ان ابن السّيد حين رتب السقط لم يشأ ان يجعل قصائد السقط منفصلة عن قصائد اللزوم، بمعنى ان اللزوميات المختارة لم توضع تاليات للسقطيات،وإنما قد تتقدم على السقطيات وقد تتوسط وقد تتأخر، وكأن البطليوسي قد نظر الى شعر المعري على انه وحدة متكاملة دون نظر الى عهد الصبا، أو الكهولة، أو قيود القافية "[19]. ويرى المحقق انّ البطليوسي نجح في اختبار الانتقاء والشرح لابيات من اللزوميات التي من خلالها تم الكشف عن الفلسفة العلائية بمختلف جوانبها بقوله: " مهما يكن من شيء فأول ما نلاحظه في شرح اللزوم هو ان ابن السيد قد أحسن فيما اختار من اللزوم ووفق في شرحه، واستطاع بحق ان يبرز لنا صورة واضحة المعالم لفلسفة المعري وعلمه وآرائه، ويكشف عما يضم هذا الديوان من المسائل والدقائق اللغوية، والفقهية والنحوية، والمنطقية وغيرها "[20].

وعلى وفق ما تقدم فان شرح البطليوسي، بحسب قراءتنا له وما جاء به محققه، إمتاز بميزات عدّة؛ وسنحصر المميزات المتعلقة باللزوميات هنا، ونترك ما يتعلق بمجموع الشرح ولا سيما في اطار ما يصبّ في شعر السقط الى حين الحديث عن الشروح الأخرى. وهذه المميزات هي:

1-أورد البطليوسي مجموعة من الشواهد من غير أن يكون لها وجود في ديوان

اللزوميات؛ مما يعد قيمة كبرى في فائت شعر المعري. وقد أشار المحقق الى ذلك بقوله: " هناك أبيات ولزوميات كاملة رواها البطليوسي ولم ترو فيما لدينا من نسخ اللزوم... وهذه اللزوميات والأبيات تضيف ثروة من فائت شعر المعري مما لم يرو في ديوانيه السقط واللزوم، كما تصحح بعض الشعر الذي وضع على لسانه ونُسب اليه "[21]

2-تختلف الكثير من الالفاظ والعبارات التي أوردها البطليوسي عن روايات ديوان اللزوميات، وذلك لانه كان يصحح بعض ما حُرّف من شعره ووضع عليه، وهي إشارة الى تمكنه ودرايته بفنون اللغة، مثال ذلك ان المعري قال في اللزوميات:[22]

قــد ترامــت الى الفســاد البرايــا   واســتوت في الضــلالة الأديــان

إلاّ ان ذلك يختلف مع رواية البطليوسي التي هي:

قــد ترامــت الى الفســاد البرايــا   ونــهتنا لــو نــنتهي الاديــان

فعجز البيت الأول هنا يختلف عن الثاني.[23]

3- ركز البطليوسي على ما هو لغوي في أكثر الأحيان؛ ومع ذلك كان يرفد شرحه اللغوي بسند تاريخي؛ أو آية من القرآن؛ أو حديث نبوي، أو روايات شعرية؛ وعلى هذا النحو، ومن ذلك انه يشرح بيتي المعري اللذين قال فيهما:[24]

يــا ملــوك الــبلاد فُــزتم بــنسءِ العُــ   ــمْر والجــورُ شــأنكم في النّســاءِ

مــالــكم لا تــرون طُــرْق المعــالي   قــد يــزور الهيجــاءِ زيــرُ النّســاءِ

فقد قال شارحا لهما: " نسء العمر:تأخيره،وكذلك نساؤه، وفي الحديث: (من سرَّه النَّساءُ في الأجل والسّعة في الرزق،فليصل رحمه) ويقال نسأ الـله في أجله، وانسأ الـله أجله "[25] هناك مجموعة من الشواهد - وهي معدودة قليلة - لم يستوف فيها الشارح الشرح المطلوب، مثال ذلك ما قاله المعري في قصيدة من تسعة أبيات ذكرها البطليوسي، نذكر أول وآخر اثنين منها:[26]

يــا عــالمَ السَّــوء مــا عَلمنــا   أن مُصلِّيــك أتــقياءُ

لا يكــــــذبنَّ أمـــــــرؤُ جهـــــــول   مـــــــا فـــــــيك لله اولـــــــياءُ

فانصـــــــــرَفُوا والـــــــبلاءُ بـــــــاقٍ   ولم يـــــــــزل داؤك العـــــــــياءُ

حُكْـــــــمُ جَـــــــرى للالـــــــه فيـــــــنا   ونحـــــــن في الأصـــــــل أغبيـــــــاءُ

إذ اكتفى الشارح بالتعليق باقتضاب شديد على البيتين الأخيرين فقط بقوله: " الداء العياء:الذي لا يرى له دواء،وهو الناجس؛ والنجيس أيضا والأغبياء: جمع غبي وهو الجاهل " [27]، وكان يفترض شرح القصيدة أدبيا في الأقل، وارفادها بسند من الروايات والأحاديث وما نحو ذلك،كما فعل في أحيان كثيرة وهو يشرح الشواهد.وهذا اقتضاب غير مجد حسبما نرى.

وفي مثال آخر قال المعري: [28]

متـــــى تَشْرَكْ مـــــع امـــــرأة سِـــــواها   فقـــــد أخطـــــأت في الـــــرأي التَّريـــــكِ

فلـــــو يُرجـــــى مـــــعَ الشركـــــاءِ خَـــــيْر   لـــــما كـــــان الإلـــــه بـــــلا شـــــريكِ

وقد اكتفى الشارح بالقول: " التريك:المتروك.وهو فعيل بمعنى مفعول " [29]، وهذا اقتضاب لم يقدّم شيئا.

5 – هناك شواهد قليلة وهنّ معدودات تُركت من غير شرح من الشارح مثال ذلك قول المعري: [30]

يـــا لَهـــف نـــفْسي عـــلى أنِّي رجعـــتُ إلى   هـــذي الـــبلاد ولم اهْلِـــك ببغـــداذا

إذا رأيـــــتُ أمـــــوراً لا تُـوافـقُنـــــي   قلـــتُ الإيـــابُ إلى الأوطـــان أدّى ذا

6- في جملة الأمر أن شرح البطليوسي إمتاز " ببلاغة العبارة والقدرة على التوضيح،والإبانة عن المعاني على خير وجوه الأداء، وهو شديد الولوع بالتحقيقات اللغوية،والدقائق النحوية،والمسائل الصرفية،والاوزان العروضية،يستقصى في البحث،ويمعن في التحليل،ويكثر من الاستشهادات النحوية والآراء اللغوية وهكذا حتى يتضح البيت ويفهم معناه "[31].

7_ استخدم البطليوسي المقطوعات الشعرية من اللزوميات، والسبب من وجهة نظرنا يعود الى:

أ_ إنّ اغلب اشعار سقط الزند هي من القصائد؛ فاراد ان يكسر ايقاع الاطالة باستخدام المقطوعات لتقليل العناء على المتلقين.

ب_ إنّ اللزوميات في اكثرها مقطوعات صغيرة، وهذا ما فرض عليه هذا الاختيار.

ج_ أو انه لجأ الى المقطوعات بتعمد لاحتوائها على موضوعات محددة ومركزة.

وبالانتقال الى شروح سقط الزند نجد أن ديوان سقط الزند نال حظوة كبيرة ومكانة لائقة عند من إنبرى لاداء مهمة الشرح قديماً. فقد شُرح اثنتي عشرة مرة، وقد أكد محققوه (اصحاب لجنة احياء آثار ابي العلاء) باشراف طه حسين ان ديوان سقط الزند شُرح ثماني مرات؛ وقاموا هم بتحقيق ثلاثة شروح تعود الى كل من (التبريزي، والبطليوسي، والخوارزمي).وجمعوها بين دفتي كتاب واحد مكون من خمسة أجزاء،وسنقوم هنا بايضاح الإطار الوصفي للشروح على النحو الآتي:

1-إنّ أول شرح أبصر النور هو شرح المعري نفسه المسمّى بـ(ضوء السقط)، وهو شرح كما أشار الى ذلك المعري؛ قد وضعه تلبية لطلب تلميذه أبي عبد الله محمد بن محمد بن عبد الله الاصبهاني،وقد ذكر ابن العديم ان ضوء السقط كان " يشتمل على تفسير ما جاء في سقط الزند من الغريب، مقداره عشرون كراسة "(32)، وقد اعجب ابن الوردي بصنيع المعري في سقطه واثنى عليه قائلا: " ثم وقفت له على كتاب ضوء السقط... فكان هذا الكتاب عندي مصلحا لفساده؛ موضحا لرجوعه الى الحق وصحة اعتقاده؛ فانه كتاب يحكم بصحة إسلامه مؤولا... فلقد ضمن هذا الكتاب ما يثلج الصدر؛ ويلذ السمع؛ ويقرّ العين؛ ويسرّ القلب؛ويطلق اليد؛ويثبت القدم... وهو خاتمة كتبه والاعمال بخواتيمها "(33). أي ان المعري قام بايضاح المبهم منه والمستغلق، ولكنه لم يكن بالشافي والكافي بدليل كثرة الشروح التي لحقته.وأشار الى ذلك محمد سليم الجندي بقوله: " والظاهر أن هذا الشرح لم يستقص إيضاح كلّ غامض وتفسير كلّ مشكل، وأن الناس كانوا ينزعون الى تفسير السقط لشدة رغبتهم في الوقوف على ثقافة أبي العلاء وعبقريته؛ فشرحه جماعة في عصور مختلفة "(34). ليتسنى لكل جيل الاطلاع على ما في شعره من المعاني النبيلة والاخيلة البديعية والاساليب الرائعة.

2 - ذكر محمد سليم الجندي أن البديعي ذكر في كتابه (أوج التحري عن حيثية المعري) أنه يوجد شرح لديوان سقط الزند لعلي بن أحمد بن محمد الإمام الواحدي الاديب المفسّر

المتوفى سنة ([35] 468 هـ). [36].

3- شرحُ (الإيضاح في شرح سقط الزند وضوئه) للتبريزي [37] 502 هـ -جاء بعد ذلك التبريزي وهو تلميذ المعري وقدّم شرحه بعد قراءته أشعار السقط، ووجد في ضوء السقط حاجة لتدعيمه وتأصيله فكان شرحا حاضرا لملء الفجوات فيه.وتكلل ذلك بمساءلة النصوص المحللة للمعري عندما كان يرى فيها اخفاقا، أو ابتعادا واضحا عن جادة المقبولية والمعقول؛ أو ما يراه مناسبا بحدود منظوره النقدي وخلفيته المفهومية، وما يؤيد صحة ما ذهبنا اليه قول فخر الدين قباوة " ولما اطلع الخطيب التبريزي (ت502) على الضوء وجد فيه عدم الكفاية لحاجة الدارسين والمتأدبين في البيئة البغدادية، وتقصير الاصفهاني في استيفاء ما يتطلبه الشرح والبيان، ورأى ضرورة تصنيف شرح يفي بالغرض ويقرب المقاصد ويوضح ما أشكل وغمض؛ فكان أن استعان باشارات المعري في الضوء واضاف اليها ما يحتاج اليه معاصروه والبيئات العلمية المحيطة به، وسمى ذلك الايضاح في شرح سقط الزند وضوئه؛ فجاء وسطا بين الايجاز والإطناب كما ذكر مؤلفه " [38]. ولكن على الرغم من محاولته توضيح المشكل والمستغلق وما نحوهما؛ يعدّ شرحه في أكثره صورة معبّرة عمّا جادت به قريحة المعري الشرحية؛ إذ استند في أغلب عمله الى شرح شيخه أبي العلاء المعري؛ حتى اننا نجد شرحين متطابقين احدهما له والآخر للمعري، وفي بعض الاحيان يُسلّم بما جاء في مضمون شرح المعري ولا يعلّق ولا يزيد. هذا المسار من الاستنساخ المعلوماتي يعد مثلبة على التبريزي؛ كونه اتكأ على منظومة سياقية جاهزة مرتبطة بصاحب الخطاب الشعري نفسه وهو المعري؛ إلاّ اننا يمكن ان نلتمس له تسوغين هما:

1. ربما يريد ان يبين لحساد المعري ان ما جاء به شيخه في شرحه هو لبّ مقصده؛ ولا يوجد مكنون خلف اسوار التعمية، لذلك تطابقت رؤيته المفهومية مع رؤية المعري،ولا مجال للاختلاف إلاّ في ضوء ما أُحتيج لذلك.
2. لربما أراد من شرحه تأكيد على قيمة شعر السقط والشرح المتعلق به لاعلاء شأن استاذه؛ ولا سيما بعد إعلاء لغة اللغظ بشأن عقيدته.وقد استنتج سليم الجندي من مقدمة التبريزي في شرحه أموراً عدّة هي:

1- إن التبريزي قرأ سقط الزند على أبي العلاء كلّه أو أكثره،وسأله عن مواطن



الإشكال والغموض.

2- إنه وقف على ضوء السقط وأورد ما ذكره فيه أبو العلاء في شرحه هذا في مواضعه.

3- إن أبا العلاء لم يشرح جميع سقط الزند؛ ولم يستقصِ إيضاح كلّ مشْكل فيـه، وإنما شرح ما سأله عنه الأصفهاني.

4- إنه وضع شرحه هذا بعد وفاة أبي العلاء.

5- إن الدرعيات جزء من سقط الزند،وإن توهّم بعضهم أنها ديوان مستقل.

6- إنه شرح الديوان كلّه،وبيّن معانيه،وأوضح مشكلاته.

7- إن أبا العلاء كان يغيّر بعض الكلمات من سقط الزند فتكون روايـة الـديوان عـلى الوجـه الذي ذكره التبريزي آخر ما عوّل عليه أبو العلاء.

8- إن التبريزي لم يبين ما هو أسم شرحه هذا وقد قال بعضهم:إنّ اسمه (الايضاح في سقط الزند وضوئه) "[39]، كما انه " شرح مختصر أورد فيـه المعاني،وأقـلّ مـن الاستشـهاد "[40].

4. شرحُ البطليوسي [41] 521هـ - ويعد شرح البطليوسي اقوى الشروح وأوفاها وأكثرها استيعابا، وقد ذكر ابن العديم ان البطليوسي شرح سقط الزند " وأحسن في شرحه " [42] ؛ وذكر ابـن خلكان عن هذا الشرح انه أفضل من شرح أبي العلاء نفسه، وهذا واضح في قوله: " وشرح سقط الزنـد لأبي العلاء المعري شرحاً استوفى فيه المقاصد، وهـو أجـود مـن شرح أبي العـلاء صـاحب الـديوان الذي سماه ضوء السقط " [43]. أي ان جودته تكمن باستيفائه المقاصد المبتغاة ،كما أنـه امتاز بكونه أوّل شرح مرتب على حروف المعجم على الطريقة المغربيـة[44] وهـو مليـء بالتحقيقـات اللغوية والمسائل النحوية، فضلا عن الموازنة والمقابلة المستفيضة بين معاني شعر المتنبي والمعري بسبب شرح البطليوسي ديوان المتنبي، واخيرا فانه قد ضمّنه اشعارا عدّة من اللزوميات لتحقيق الترتيب الهجائي؛ إذ لم توجد في ديـوان سـقط الزنـد بعـض القـوافي فارفـدها بقـوافٍ مـن اشـعار اللزوميات؛ وبهذه الزيادة من اللزوميات تكون الفائدة أعم وأشمل.وقد استنتج سليم الجنـدي من مقدمة البطليوسي ثلاث نقاط هي:

" 1. مـا ذكرنـاه مـن زيادتـه عـلى أصـل سـقط الزنـد ونقصـه عنـه، وهـذا إخـلال بحـق

الكتاب وبترتيبه، وكان الحق أن يقتصر على أصل الكتاب وترتيبه،وكأنه فطن الى أن عمله غير حسن فعدّه زوراً واستغفر اللـه منه.

2. إنه اطّلع على ضوء السقط ولم يطّلع على شرح التبريزي.

3. إنه أدرك من مقاصد أبي العلاء في شعره وقدرته على التصرّف في أنواع الآداب والفنون،ما لا يستكثر معه أن يكون شرحه أوفى الشروح. "[45].

5. شرحُ (زوائد في شرح سقط الزند) لأبي رشاد احمد بن محمد الاخسيكثي ([46] 528 هـ) وهو من الشروح التي فُقدت وقد ذُكر في معجم الادباء؛ وكشف الظنون لحاج خليفة.

6. شرحُ تحت عنوان (تنوير السقط) لأبي يعقوب يوسف بن طاهر الخويِّي ([47] 549 هـ)، وهو شرح كما أشار صاحبه جاء لتعضيد وسد الخلل في شرح التبريزي لكونه غير واف بالمقصود، إلاّ ان الشرح قد يكون نسخة متقاربة من شرح التبريزي، بل تجد عبارات التبريزي نفسها تنقل كما هي؛ ولم يزد الخويِّي سوى بالتهذيب والتنقيح. وفي مجال لا يدعو للشك ان بعضهم إعتمد على الآخر وبحسب التسلسل الزمني،وفي هذا الصدد أشار محمد سليم الجندي الى ان الخويّي إعتمد في شرحه على التبريزي إذ قال: " وهوينقل كثيراً من كلام التبريزي ويشايعه في كثير من المواطن "[48]، وقد أيد فخر الدين قباوة رأي من سبقه وذلك بقوله: " والمطلع على ما نُشر من هذه المصنفات يجد تأثر أصحابها بصنيع التبريزي،ونقلهم كثيراً من العبارات والتوجيهات منسوباً أو غفلاً. وقد كان شرح الخويّ أكثر تأثرا وأظهر، يقتبس تفسير المفردات والمعاني والأعاريب،متوهما أنه يستقي من ضوء السقط للمعري "[49]. وأيّد هذا الرأي كذلك صلاح كزارة وذلك من حيث اعتماد يوسف الخُويّ في شرحه على شرح التبريزي، وهذا واضح في قوله: " وقد اعتمد شارح التنوير على شرح الخطيب التبريزي (ت502هـ) تلميذ أبي العلاء إعتماداً كاملاً؛ سواء في شرح الأبيات أم في سياقة القصائد "[50]. وقد أكد هذا الأمر محمد الطرابيشي بقوله: " وقد تناول شرح التبريزي نفسه بالتهذيب والتنقيح؛ ولذلك كان قريبا منه "[51]. ويمكن من وجهة نظرنا المتواضعة تسويغ ذلك الاخذ، ويتمثل ذلك بان بعض نصوص سقط الزند مثلت نسيجا واحدا من

الفكرة والاداء والتوظيف؛ مما يجعلها من الثوابت المسلّم بها، ولا يمكن للمتلقي تجاوز تلك الحدود بأي شكل من الاشكال.

7. شرحُ الامام فخر الدين محمد بن عمر الرازي ([52] 606 هـ) صاحب التفسير المشهور (تفسير الرازي)، وهو شرح مفقود، وقد ورد ذكره عند صاحب كشف الظنون.

8. شرحُ صدر الافاضل قاسم بن الحسين بن محمد الخوارزمي ([53] 617 هـ) المسمّى بـ(ضرام السقط) كما يذكر ذلك صاحب كشف الظنون، وقد امتاز بسعة غوصه في الجزئيّات لاكتناه أسرار معاني أبي العلاء؛ وكثرة الايغال في دوامة الاشارات التاريخية والاسراف في سردها؛ وكثرة بيان مواطن البديع في شعر المعري من الجناس والمقابلة والالحاح على ابراز المبهم لديه، فضلا عن عقده موازنة بين شعر المعري وشعر الابيوردي، وقد وفق في تحقيق الموازنة توفيقا ملموسا.كما انه تفرّد عن شرحي التبريزي والبطليوسي بربطه شعر المعري في سقطه برسائله؛ محاولة منه للوصول الى كينونة الدلالة والاشارة التي تربط بين النصين؛ من أجل ترسيخ دعائم الفهم وتعميقه في ذهن المتلقي.

9. شرحُ القاضي شرف الدين هبة الله بن عبد الرحيم البارزيّ ([54] 738 هـ) المسمّى بـ(العمد في شرح سقط الزند)، والكتاب مفقود؛ وقد ذكره صاحب كشف الظنون [55].

10 . شرح (سقط العقيان والحلى لعروس ابي العلاء؛ أو ضوء الفند من سقط الزند) للشيخ محمد الدرا الدمشقي (1065هـ)، وهو شرح قال عنه محمد سيلم الجندي انه قد رتب على حروف المعجم وادخل فيه الدرعيات، وفيه قصور في مواطن كثيرة لعدم ادراك الشارح مقاصد المعري على نحو دقيق. [56] .

11. وقد أضاف فخر الدين قباوة شرحا آخر لشمس الدين بن محمد القادسي (1075هـ) وقد شرح فيه الدرعيات وحدها [57].

12. وهناك شرح آخر ذكره صلاح كزارة بقوله: " انظر اسماء هذه الشروح واسماء شرّاحها في الجامع في اخبار أبي العلاء... وأضف اليها شرح الشيخ عبد القادر الجنباز الحلبي (عرف الند في شرح سقط الزند) " [58].

ولا نعلم لماذا لم يذكر محققو شروح سقط الزند الشروح الأخرى التي ذكرها مصطفى صالح، وفخر الدين قباوة،وسليم الجندي، وصلاح كزارة. ولعل هناك شروحا أخرى لم تبصر النور.

المحور الثاني: الاطار النقدي للشروح

إنّ الاهتمام بشعر سقط الزند والانكفاء على شرحه ما هو إلاّ دليل على قيمة المضامين والجماليات الادائية التي حملها؛ مما دفعت هؤلاء الى الإكثار من شرحه من دون أن يكون لديوان اللزوميات حظوة تذكر. علما ان المعري نفسه كان غير راض على أدائه في سقط الزند وحاول بين الفينة والاخرى؛ عندما كان يُقرأ عليه شيء منه إبدال بعض المفردات والمضامين. وقد أشار الى ذلك تلميذه التبريزي بقوله: " وكان يغيّر الكلمة إذا قرأت عليه شعره في صباه،الملقّب بسقط الزند،ويقول معتذرا من تأبّيه وامتناعه: مدحت فيه نفسي فانا أكره سماعه.وكان يحثّني على الاشتغال بغيره من كتبه كلزوم ما لا يلزم، وجامع الاوزان، والسجع السلطاني وغير ذلك "[59]. ومع كلّ ذلك أخذ سقط الزند نصيبه من الشهرة والاستحسان؛ وكان موضع ثناء واطراء من كلّ الذين قرأوه وألفوا ما فيه من مضامين وجماليات أدائية، وقد أشار عبد العزيز الميمني الراجكوتي الى هذا الأمر بقوله: " وهذا كلّه دليل على انّ الذي استهانه صاحبه من اعماله وقع من الناس موقعا كريما،وإنّ الذي آثره عليه من تأليفه في الزهد طارت بها عنقاءُ مُغْرِب فلم يوقف لها على عين ولا أثر "[60].

وعلى خلفية ما قدّمه المحققون في شروح سقط الزند من مرتكزات رئيسة استند إليها الشرّاح في شروحهم؛ وما إمتاز به كلّ منها من ميزات تفرقه عن الآخر، ينبغي ان تكون للبحث فرصة لايضاح ما في تلك الشروح من ميزات، ولاسيما شرح (التبريزي، والبطليوسي، والخوارزمي) لكونها شروحا جُمعت بين دفتي كتاب مكوّن من خمسة أجزاء وهي على النحو الآتي:

1- بمقاربة الشروح مع بعضها اتضح لنا ما كان مستغلقا، فالشرح الواحد لا يكفي لسبر اغوار معاني المعري التي بثها في سقطه، فاحدهم يركز على الجانب اللغوي ويقارب المعنى من هذه الناحية على نحو كبير على حساب الجوانب الآخرى، والآخر يوازن ويعطي المعنى الادبي مع الاستناد الى الجانب اللغوي؛ والآخر يغوص في التشعبات

البلاغية والامور التاريخية التي للمعنى في ضوئها وجه ذو ملامح بينة؛ مع الاتكاء كذلك على الجانب اللغوي واشعار السابقين، وهكذا تكتمل دائرة التوصيف الكلي لمعنى البيت الواحد من القصيدة في السقط.واستطاع الشراح الثلاثة في بعض الاحيان تحليل مجموعة من الشواهد تحليلا متضمنا اللغة والمعنى الادبي؛ ورفدها بالامور البلاغية والتاريخية والشواهد الشعرية من الادب العربي،وهي دلالة على موسوعيتهم من حيث قدرتهم المعرفية اللغوية، وامكاناتهم النقدية عن طريق الموازنة والتحليل وايجاد التقارب ، ومعرفتهم بالاحداث والروايات وكلّ ما يتصل برفد موسوعيتهم، ولو سار كلّ منهم على هذا النهج على طول شرحه لجاء كلّ شرح بقيمة كبرى لا تدانيها قيمة.ومع ذلك يعدّ جمع الشروح الثلاثة بين دفتي كتاب واحد بمثابة عمل واحد متكامل ومفيد.

2- على الرغم من ان طريقة الشروح تفرض التزام شرح البيت الواحد تلو الآخر، فانها غير قادرة- حتى وان كان الأمر بنسبة ضئيلة- على ايصال المعنى الحقيقي المراد؛ ولاسيما اذا كان التعامل مع شعر سقط الزند المليىء بالتلونات الادائية وما ينتج عنها من تغييرات في المعنى. لذا فالتعامل المتواتر على أساس التركيز على الوحدة الموضوعية في البيت الواحد من شعر المعري قد لا يأتي ثماره؛ ويُستحسن التعامل مع الوحدة العضوية كذلك لاكتشاف المزيد من المخبوءات على مدار النص، فالوحدات الموضوعية المشكلة لهيئة الوحدة العضوية كلا يفترض إيصالها مع بعضها لا قطعها، لان ذلك سيأتي بفائدة قليلة قياسا على الفائدة التي تتحقق عبر الشرح الوافي للنص برمته؛ أو حتى إيصال مجموعة من الأبيات ببعضها كأن تكون كل ثلاثة، أو أربعة أبيات في خندق واحد لإيضاح معناها.علما اننا نعرف ان عمل الشروح يقتضي الوقوف على البيت.

3- هناك مجموعة من الأبيات تحتاج الى معالجات إيضاحية من باب بيان المعنى الادبي؛ وتُركت من دون إيضاح معناها العام ، على ان أبياتا عدّة قد اخذت حظوتها من التحليل على الرغم من كونها واضحة المعالم، أو لا تحتاج الى اسهاب مفصّل للوصول الى المعنى، وهي سمة تجذرت في الشروح الثلاثة، فعلى سبيل المثال نرى ان الخوارزمي قد اقتضب في ايضاح المعنى لبيت المعري الذي قال فيه: (61)

شكا فتشكت الدنيا ومادت باهليها الغوائر والنجاد

إذ اكتفى بالقول: " الضمير في شكا للامير الميد والميل من واد واحد. عني بالغوائر الاغوار لانها كالداخلة في بطن الارض "[62].

وهو في مواضع أُخر يُسهب في التحليل؛ مثل تحليله أحد أبيات المعري الذي قال فيه:

أرادت أنْ تُقِيدهُمُ قُريشُ وكانوا لا يُنَالُ لهُم قِيادُ

إذ عرض فيه اللمحة التاريخية فتجاوز بذلك الست صفحات [63] ، وهناك امثلة أخرى من هذا القبيل لدى التبريزي والبطليوسي.

4- في سياق الاطلاع على الشروح باجزائه الخمسة؛ وجدنا ان شرح البطليوسي أفضل من الشرحين الآخرين - وهذا دعم لكلام ابن العديم، وابن خلكان - وذلك من حيث التحليل الدقيق لاجلاء المعنى، وابتعاده عن الاقتضاب والاطالة غير المجدية في الوقت نفسه. اذ لم نجد له اقتضابا في الشرح إلاّ في النزر القليل.مثال ذلك خذ الشروح الثلاثة معا بشأن بيت المعري الذي قال فيه:[64]

فلوْ بانَ عَضْدي ما تأسّفَ منْكبي ولو ماتَ زنْدي ما بكتهُ الأناملُ

إذ تجد اقتضابا في الشرح لدى التبريزي والخوارزمي؛ مع إفاضة في الشرح لدى البطليوسي، ويمكن إيراد الشروح بنصها لكي تكون الصورة أقرب الى ذهن المتلقي:

قال التبريزي: " عضْدُ وعِضْد.يهوّن على نفسه الخطوب بعد معرفة الزمان وصرفه " [65].

اما البطليوسي فقال: " وهذا أيضا من انتقاده للكلام وقصده الى المشاكلة بينه والإلتئام،لانه قرن المنكب بالعضد،والأنامل بالزّنْد،فضمّ الى كلّ عضو ما يجاوره.واستعار للمنكب التأسف وللأنامل البكاء،لان البكاء بالأنامل ألْيق منه بالمنكب.لانّ الأيدي تُوصف بالنّدْوة والانسكاب،وتشبّه بالبحر والسّحاب، والمنكب لا يُوصف بشيء من ذلك،وإنما يوصف المنكب والعاتقُ بحملها للاشياء الثقيلة،وتقلّدهما للامور الجليلة، فكان وصْف المنكب بالأسف أذهب في الفحوى وأقرب الى المعنى، لانّ الأسف ثِقل يحمله المتأسف،وعبء يتقلّده المتلهّف،وأما البكاء فإنه ثِقْل الأسف، ويزيل عبء اللهف، ألا ترى إلى قول حبيب: (والدمع يحمل بعض ثقل المُغرم) وقال كذلك:

حمــــــل العـــــبء كاهـــــل لـــــك أمسى　　لِخُطــــــوب الزّمــــــانِ بالمـــــــرصادِ

للحـــــــمالات والحمائـــــــل فيــــــــه　　كلُــــــحوب المـــــوارد الأعـــــــدادِ

واستعار للزند الموت دون البين،لانّ أهول الخطوب،وأعظم على المكروب؛من حيث كان من بان يُرجى اقترابه،والميت لايؤمل إيابه،فاذا كان لا يبكي للاعظم والأكبر،فهو أخلق بألاّ يبكي للأقل الأصغر " [66].

وقال الخوارزمي: " عضدي.والبيت الثاني تقرير للبيت المتقدّم " [67]؛فانت ترى أمثال هذه الشواهد تنحو هذا النحو.مع ورود شواهد عدّة في الجهة المقابلة استوفى فيها الشراح الثلاثة الشرح الوافي والكافي.

5- وباتجاه الحديث عن الاقتضاب في الشروح، وجدنا ان شرح الخوارزمي أكثر الشروح ميلا الى الاقتضاب في أكثر الأحيان على الرغم من ميله في بعض الأحيان الى " الإكثار من سرد الحوادث التاريخية وبعض الأحاديث النبوية،وأقوال المفسرين...ويعنى كثيراً بذكر التجنيس والمقابلة والإيهام وبيان كل في موضعه " [68]،وهناك أمثلة كثيرة تؤيد ما ذهبنا إليه مثل قول المعري: [69]

لقــــد جَشَّـــمْتَ طِرْفَـــكَ مُـــثْقِلاتٍ　　فجــــــشَّمهُنَّ أربعـــــــةً عِجـــــالا

فقد شرح التبريزي هذا البيت بستة أسطر والبطليوسي افرد له عشرة أسطر؛ واكتفى الخوارزمي بسطرين فقط، وهذا واضح في قوله: " هذا على التقديم والتأخير؛ وعلى حذف المضاف واقامة المضاف إليه مقامه.يريد: كلّف قوائمه الأربع كفاية هذه الأمور المُثقلة "[70].

وفي شاهد آخر قال المعري: [71]

حنــادِسُ تُــعْشِي المــوْتَ لــوْلا انْجِيابُهــا　　عــنِ المــرءِ مــا هَــمَّ الــرَّدَى باخْترامِــهِ

فقد شرح التبريزي هذا البيت باربعة أسطر والبطليوسي بمثلها؛ واكتفى الخوارزمي بالتعليق قائلا: " عنى بالانجياب الانكشاف "[72] ؛ فهو قد وقف على معنى كلمة واحدة من دون الكلمات الأخرى فضلا عن احتياج البيت كله الى تحليل عام للوصول الى مغزاه؛ كما أوضح ذلك الشارحان. وللمتلقي فرصة تعرّف هذا الأمر اذا ما نظر في الشروح باجزائها الخمسة.

6. كانت للانطباعات النقدية الذوقية حضور مميز في متن الشروح من خلال استحسان اصحاب الشروح واستهجانهم مجموعة من الالفاظ والمعاني التي بثها المعري في نصوصه الشعرية. ويمكن ايراد الشواهد على ذلك، منه ان التبريزي اعجب بصنيع المعري في البيت الذي قال فيه:

أنـــا مـــن أقـــام الحـــرفَ وهـــي كأنّهـــا نـــونٌ بـــدارك والمعـــالمُ أســـطُرُ [73]

فقد علّق قائلا: " الحرف:الناقة الضامرة... وشبهها بالنون لدقتها وضُمرها. والمعالم جمع معلم لما جعل الناقة حرف جعل المعالم سطورا.ألغز عن الناقة بالحرف وعن المعالم بالسطور "[74]. ومن ذلك اعجاب البطليوسي ببيت المعري الذي قال فيه:

وقـــد أغتـــدي والليـــلُ يـــبكي تأســـفا عـــلى نفســـه والـــنّجم في الغـــرب مائـــلُ[75]

بقوله: " وصفه الليل بانه يبكي على نفسه تأسفا؛ من بديع الاستعارة؛ ومليح الايماء والاشارة "[76]، فهنا اطراء واضح لصنيع المعري من خلال توظيفه السليم للاستعارة؛ وما نتج عنها من ايماء واشارة. ومن ذلك تعليقه على قول المعري:

فمقـــبضُ هـــذا الســـيفُ دون ذُبابـــه ومقـــبضُ ذاك السّـــيف دون الحمائـــل[77]

قائلا: " أراد أن مقبض السيف في أعلاه، ومقبض القلم في أسفله، وجعل طرف القلم الذي يُكتب به ذبابا له؛ وعنده يقبض الكاتب؛ واشار الى القلم بهذا، والى السيف بذاك... ولو عكس الامر لم يكن وفّى صناعة الشعر حقها "[78]. وفي هذا التعليق اعجاب واضح المعالم بقدرة المعري على الاتيان بالالفاظ المتواشجة مع المعنى لانتاج الدلالة.

ولم يكن الخوارزمي بعيدا عن دائرة قبول، أو رفض ما في هذا النص، أو ذاك من نصوص المعري، من ذلك نذكر استحسانه قول المعري:

وقـــال لعرســـه بينـــي ثلاثـــا فـــما لـــك في العرينـــة مـــن مُقـــام [79]

إذ علق قائلا: " وقد أحسن ابو العلاء حيث جعله بعد غلبة السُّكر عليه قد رمى عرسه بالتطليق والتطريد، لان من شأن السكران ان يعربد "[80] وكذلك تعليقه على بيت المعري:

تـــرى آلهـــا في عـــين كـــلّ مقابـــل ولـــو في عيـــون النّازيـــات بـــأكرع [81]

قائلا بحقه: " ولقد أحسن حيث جعل (آلها) في عين كل مقابل "[82]

7. تناول الشراح مجموعة من المسائل الفقهية في اثناء حديثهم عن الشاهد، وبتفاوت ملحوظ بين شرح وآخر، واكثر ما عرض ذلك الخوارزمي في شرحه، فمن خلال الاستعانة بالشاهد القرآني لايضاح المعنى المراد في البيت يتم الحديث عن قضية فقهية، أو أمر عام متعلق بالدين، من ذلك نذكر تعليق الشراح على بيت المعري الذي قال فيه:

مثـــل مـــا فاتـــت الصـــلاة ســـليما ن فـــانحنى عـــلى رقـــاب الجيـــاد[83]

فقد قال التبريزي مستشهدا بكتاب الله تعالى : " يريد قوله تعالى: (مَسْحًا بِالسُّوقِ وَالْأَعْنَاقِ) "[84] وقال البطليوسي: " يريد قوله تعالى في قصة سليمان صلى الله عليه وسلم: (إنّي أحببت حبّ الخير عن ذكر ربّي حتّى توارت بالحجاب[*] ردوها عليّ فطفق مسحا بالسّوق والأعناق)؛ وكان تشاغل بعرض الخيل حتى فاتته صلاة العصر فغضب عليها فعقرها "[85].

أما الخوارزمي فقال معلقا: " أنحى عليه بالسوط والسيف.هذا تلميح الى قوله تعالى: (إذ عرض عليه بالعشيّ الصافنات الجياد).روي أن سليمان عليه السلام غزا أهل دمشق ونصيبين،فاصاب الفا من الافراس، وقيل بل خرجت من البحر لها اجنحة فقعد يوما بعد ما صلى الاولى على كرسيه واستعرضها فلم تزل تعرض عليه حتى غربت الشمس وغفل عن العصر "[86].

8 . اختلف الشراح فيما بينهم في ترتيب نصوص سقط الزند، وفي ترتيب أبيات النص واحد.

9 . حاول الشراح تنمية الذوق الادبي لدى القارىء؛ محاولة منهم للوصول به الى فهم واسع بشأن مجموع القضايا المتناولة وجعله متفاعلا مع النص؛ بانيا له بوصفه ناقدا مشاركا لا قارئا طارئا، وتمثل ذلك جليا بجعله مشاركا في إنتاج النص من خلال ربطه بين شرح البيت وموضع الشاهد (البيت المقارن)؛ مما يفسح المجال في التدبر والتفكير كثيرا لايجاد العلاقة الناشئة بين البيتين. وتكلل ذلك بربط البيت المشروح

بابيات من شعر المعري نفسه وذلك زيادة للفائدة، فضلا عن أبيات لشعراء آخرين.

من ذلك نذكر ربط التبريزي بين بيت المعري الذي قال فيه:

مـــن الـــزّنج كهـــل شـــاب مفـــرق رأســـه وأوثـــق حتّـــى نهضـــه متثاقـــلُ [87]

وبيت امرىء القيس فقال : " وأوثق حتى نهضه متثاقل كقول أمرىء القيس:

فيالـــك مـــن ليـــل كـــأن نجومـــه بكـــل مغـــار الفتـــل شُـــدّت بيـــذبُل "[88]

وكذلك ربط البطليوسي بين بيت المعري الذي قال فيه:

لـــدى مـــوطن يشـــتاقهُ كـــل ســـيّد ويـــقصر عـــن إدراكـــه المتنـــاولُ [89]

وبيت المتنبي فقال معلقا: " كُنه الشيء غايته، وكنه أيضا وجهه وقدره، وهذا شبيه بقول أبي الطيب المتنبي:

ويجهـــلُ أنّي مالـــك الارض مـــعسرُ وأنّي عـــلى ظهـــر السّـــما كـــين راجـــلُ "[90]

والشيء نفسه لدى الخوارزمي من ذلك انه ربط بيت المعري الذي قال فيه:

لـــيلى كـــما قـــصّ الغـــرابُ خلالـــهُ بـــرقُ يُرنّـــقُ دأب نسر حـــائم [91]

ببيتين للمعري نفسه من شعر السقط وهذا واضح في قوله: " الغراب يوصف بالسواد والنكد، والنسر يوصف بالبياض، وعليه بيت السقط:

باللـــه يـــا دهـــرُ أذق غُرابهـــا موتـــا مـــن الصـــبح ببـــاز كـــرّز

وبيته كذلك:

ظـــنّ الـــدجى فظّـــة الاظـــافر كـــاسرة والصـــبح نسرا فـــما ينفـــكّ مـــزءودا

يصف ليلة مغيمة مبرقة قد استطالها ".[92]

10 . وجود تشابه بين الشروح في بعض الاحيان؛ من حيث استخدام الجمل والعبارات نفسها، من ذلك نذكر التشابه بين التبريزي والبطليوسي في شرحهما بيت المعري:

وقـــال السّـــها للشـــمس أنـــت خفيّـــة وقـــال الـــدجى يـــا صـــبح لونـــك حائـــل [93]

إذ قال التبريزي: " السها:كوكب خفي، والناس يمتحنون به أبصارهم، ومن امثالهم: أريها السها وتريني القمر "[94]

وقال البطليوسي معلقا : " السها كوكب خفي في بنات نعش الكبرى، يمتحن الناس

به ابصارهم، وفيه جرى المثل فقيل: أريها السها وتريني القمر "[95]

وكذلك التشابه بين شرح التبريزي والخوارزمي المتعلق ببيت المعري الذي قال فيه:

وهـــو مــــن سُـــخّرت لــــه الانــــس والجـــنّ   بمــــا صــــحّ مــــن شـــهادة صـــاد[96]

إذ قال التبريزي: " يعني ما ذكره الـلـه من قصته في سورة ص "[97]

وقال الخوارزمي: " يعنى ما ذكره الـلـه تعالى من قصته في سورة ص "[98]

الهوامش

(1) علما ان عدد شروح سقط الزند هي اثنا عشر شرحا ، ولكن لم يصل منها سوى اربعة ،وهي هذه الثلاثة ؛ فضلا عن شرح الخويي ، وتركنا شرح الخويي بسبب عدم حصولنا عليه .

(2) آثار أبي العلاء المطبوعة – دليل وراقي(ببليوغرافي) مشروع شامل لآثار المعري الشعرية - ندوة أبي العلاء المعري – معرة النعمان – تشرين الثاني – 1997 : 1/ 38 . هذا البحث يعد جمعا ووصفا للمطبوعات المتعلقة بشعر المعري والشروح عليه،اذ يذكر طبعات ديوان سقط واللزوميات وغيرهما مع إبداء رأيه في بعض تلك المطبوعات من حيث جودتها و رداءتها .

(3) المصدر نفسه : 39 .

(4) مع أبي العلاء في سقط زنده - ندوة أبي العلاء المعري – معرة النعمان – تشرين الثاني – 1997 : 1/ 223 .

(5) المصدر نفسه :1/ 223 .

(6) المصدر نفسه :1/ 225 .

(7) ندوة ابي العلاء :1/ 50 .

(8) شرح المختار من لزوميات ابي العلاء – ابو محمد عبد الله بن محمد بن السّيد البطليوسي – مطبعة دار الكتب – 1970 : ق 1/ 29- 30.

(9) الانتصار ممن عدل عن الاستبصار – نقلا عن – شرح المختار من لزوميات ابي العلاء : 31-32.

(10) يقصد بالكتاب هنا ديوان اللزوميات .

(11) الانصاف والتحري – نقلا عن تعريف القدماء بأبي العلاء- جمعه وحققه – لجنة من رجال وزارة المعارف العمومية – باشراف – د. طه حسين بك – مطبعة دار الكتب المصرية – القاهرة - 1944 : 537 .

(12) معجم الأدباء المعروف بإرشاد الاريب الى معرفة الأديب – اعتنى بنسخه وتصحيحه- د.س.مرجليوث-مطبعة هندية بالموسكي- مصر- ط2/ 1923: 1/ 188. وذكر الحموي ان المعري ألّف كتاب زجر النابح كارها إذ قال : "وكتاب زجر النابح يتعلق بلزوم ما لا يلزم وذلك ان

بعض الجهال تكلم على ابيات من لزوم ما لا يلزم يريد بها التشرر والاذية ؛ فالزم ابا العلاء اصدقاؤه ان ينشيء هذا فانشأ هذا الكتاب وهو كاره " ، 1/183-184.

(13) شرح المختار من لزوميات ابي العلاء ، ق 1/ 3-4.

(14) ينظر ، المصدر نفسه ، ق/1-30.

(15) الانتصار ممن عدل عن الاستبصار – نقلا عن – شرح المختار من لزوميات ابي العلاء ، ق/1- 31.

(16) قال المحقق ، " والسقط ديوان كبير والحروف او القوافي التي لم ينظم ابو العلاء فيها قصائد في السقط وكان على البطليوسي ان يستكملها من شعر اللزوم ،هي الثاء والخاء والذال والشين والظاء والغين والهاء " – شرح المختار من لزوميات ابي العلاء : ق/1- 28.

(17) شرح المختار من لزوميات ابي العلاء : ق/1- 4.

(18) المصدر نفسه : ق/1- 30.

(19) المصدر نفسه ، ق/1- 32.

(20) شرح المختار من لزوميات ابي العلاء ، ق/1- 33.

(21) ديوان لزوم ما لا يلزم – لأبي العلاء المعري – حققه وعلّق حواشيه وقدّم له د. عمر فاروق الطبّاع - شركة دار الارقم بن أبي الارقم – بيروت – لبنان - د.ت : 2 / 454 .

(22) ينظر: شرح المختار من لزوميات ابي العلاء : ق 1/ 35 .

(23) اللزوميات ، 1 / 63 .

(24) شرح المختار من لزوميات ابي العلاء ، ق 1- 53.

(25) اللزوميات : 1 / 51 .

(26) شرح المختار من لزوميات ابي العلاء ، ق 1- 85.

(27) اللزوميات ، 2 /142 .

(28) شرح المختار من لزوميات ابي العلاء ، ق 1- 176.

(29) انظر: شرح المختار من لزوميات ابي العلاء : ق/1- 14. وكذلك 175 و 273 . وينظر اللزوميات: 1 / 375 .

(30) المصدر نفسه : ق/1- 32.

(31) الانصاف والتحري نقلا عن - تعريف القدماء بابي العلاء : 535 .

(32) المصدر نفسه : 211 .

(33) الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره – علّق عليه وأشرف على طبعه عبد الهادي هاشم – مطبوعات المجمع العلمي العربي – دمشق – 1962: 2/ 767 .

(34) أبو الحسن علي بن أحمد بن محمد بن علي بن متويه الواحدي المتوي صاحب التفاسير المشهورة؛ كان أستاذ عصره في النحو والتفسير، ورزق السعادة في تصانيفه، وأجمع الناس على حسنها وذكرها المدرسون في دروسهم، منها " البسيط " في تفسير القرآن الكريم، وكذلك " الوسيط " وكذلك " الوجيز " . وفيات الاعيان : 303/3 .

(35) ينظر : المصدر نفسه : 2/ 771 . وينظر : كشاف مصادر دراسة أبي العلاء المعري : 25 .

(36) أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن بن بسطام الشيباني التبريزي المعروف بالخطيب؛ أحد أئمة اللغة، كانت له معرفة تامة بالأدب من النحو واللغة وغيرهما، قرأ على الشيخ أبي العلاء المعري وأبي القاسم عبيد الله بن علي الرقي وأبي محمد الدهان اللغوي وغيرهم من أهل الأدب. وسمع الحديث بمدينة صور من الفقيه أبي الفتح سليم بن أيوب الرازي ومن أبي القاسم عبد الكريم بن محمد بن عبد الله بن يوسف الدلال السياري البغدادي وأبي القاسم عبيد الله بن ثابت علي وغيرهم. وروى عنه الخطيب الحافظ أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت صاحب " تاريخ بغداد " ، والحافظ أبو الفضل محمد بن ناصر وأبو منصور موهوب بن أحمد الجواليقي وأبو الحسن سعد الخير بن محمد بن سهل الأندلسي، وغيرهم من الأعيان، وتخرج عليه خلق كثير وتتلمذوا له . وفيات الاعيان وأنباء أبناء الزمان- أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر ابن خلكان- تحقيق - احسان عباس – دار صادر – بيروت – ط1971/1 : 196/1.

(37) ندوة ابي العلاء :1/ 222 .

(38) الجامع في اخبار أبي العلاء المعري وآثاره :2 / 769-770 .

(39) المصدر نفسه : 2 / 768 .

(40) أبو محمد عبد الـلـه بن محمد بن السيد البطليوسي النحوي؛ كان عالماً بالآداب واللغات متبحراً فيهما مقدماً في معرفتهما وإتقانهما، سكن مدينة بلنسية، وكان الناس يجتمعون إليه ويقرؤون عليه ويقتبسون منه، وكان حسن التعليم جيد التفهيم ثقة ضابطاً، ألف كتباً نافعة ممتعة منها: كتاب " المثلث " في مجلدين، اتى فيه بالعجائب ودل على اطلاع عظيم، فإن " مثلث " قطرب في كراسة واحدة، واستعمل فيها الضرورة وما لا يجوز وغلط في بعضه. وله كتاب " الاقتضاب في شرح أدب الكتَّاب " - وشرح " سقط الزند " لأبي العلاء المعري شرحاً استوفى فيه المقاصد، وهو أجود من شرح أبي العلاء صاحب الديوان الذي سماه " ضوء السقط " . وفيات الاعيان : 96/3.

(41) الانصاف والتحري - نقلا عن تعريف القدماء بابي العلاء : 535.

(42) وفيات الاعيان : 96/3 .

(43) الطريقة المغربية في ترتيب حروف المعجم هي : أب ت ث ج ح خ د ذ ر ز ط ظ ك ل م ن ص ض ع غ ف ق س ش ه و ي .

(44) الجامع في اخبار أبي العلاء المعري وآثاره :2 / 771 .

(45) أحمد بن محمد بن القاسم بن خديو الأخسيكثي " أخسيكث بالثاء المثلثة قصبة من نواحي فرغانة " الملقب بذي الفضائل توفي سنة 528 ثمان وعشرين وخمسمائة له تاريخ فرغانة. الزوائد في شرح سقط الزند لأبي العلاء المعري. كتاب في قولهم كذب عليك كذا. ديوان شعره . هدية العارفين- أسماء المؤلفين وآثار المصنفين - اسماعيل باشا البغدادي - منشورات مكتبة المثنى - بغداد - 1951 :43/1.

(46) *أبو يعقوب يوسف بن طاهر بن يوسف بن الحسن الخويي " بالفتح والتشديد بلدة من أعمال أذربيجان كان فاضلا أديبا سكن نوقان طوس وتولى القضاء بها مات قتيلا سنة تسع وأربعين وخمسمائة صنف تنزيه القرآن الشريف عن وصية اللحن والتحريف. فرائد الخرائد في الأمثال والحكم . هدية العارفين : 234/2.

(47) الجامع في أخبار ابي العلاء المعري وآثاره : 2 / 272 .

(48) ندوة أبي العلاء المعري : 222/1-223 . وينظر :الأغراض الشعرية في سقط الزند -- محمد فائز سنكري طرابيشي - الندوة نفسها :1/ 252.

(49) المصدر نفسه : 33/1 .

(50) المصدر نفسه :1/ 252 .

(51) محمد بن عمر بن الحسين بن الحسن ابن علي التميمي البكري الطبرستاني الرازي فخر الدين المعروف بابن الخطيب الشافعي الفقيه ولد بالري سنة 543 وتوفي بهراة سنة 606 ست وستمائة. له من التصانيف الآيات البينات. إبطال القياس. أحكام الأحكام. أخلاق فخر الدين. الأربعين في أصول الدين. إرشاد النظار إلى لطائف الأسرار. أسرار التنزيل وأنوار التأويل. الانارات في شرح الإشارات لابن سينا. بحر الأنساب. البراهين البهائية ـ شرح الإشارات والتنبيهات لابن سينا. شرح سقط الزند لأبي سينا. شرح سقط الزند لأبي العلاء المعري. شرح عيون الحكمة لابن سينا . هدية العارفين : 1/2.

(52) القاسم بن الحسين بن احمد الخوارزمي الطرائفي صدر الأفاضل مجد الدين أبو محمد النحوي الأديب الحنفي ولد سنة 555 وتوفي سبع عشرة وستمائة له من الكتب. بدائع الملح. التجمير في شرح المفصل للزمخشري كبير. التوضيح في شرح المقامات للحريري. الزوايا والخبايا في النحو. شرح الأبنية في النحو. شرح الأحاجي للزمخشري. شرح الأنموذج للزمخشري. ضرام السقط في شرح سقط الزند لأبي العلاء المصري. عجالة السفر في الشعر . هدية العارفين : 437/1 .

(53) - شرف الدين أبو القاسم هبة الله بن نجم الدين عبد الرحيم بن شمس الدين إبراهيم بن هبة الله بن مسلم الحموي الشافعي الشهير بالبارزي ولد سنة 645 وتوفي سنة ثمان وثلاثين وسبعمائة. له من التصانيف الأحكام على أبواب التنبيه. الأساس في معرفة آلة الناس. أسرار التنزيل. بديع القرآن. تمييز التعجيز في مختصره في الفروع ـ العمدة في شرح سقط الزند للمعري. كتاب العروض. المجتبي في مختصر جامع الأصول . هدية العارفين : 211/2.

(54) انظر شروح سقط الزند – تحقيق الاساتذة مصطفى السقا وآخرون – باشراف د. طه حسين – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ط/3 1986 : 1 / أ حتى ط .

(55) الجامع في اخبار أبي العلاء المعري وآثاره : 2 / 773 .

(56) ندوة أبي العلاء المعري : 222/1- في هذا البحث عرض الباحث عشر نقاط مهمة تمثل قصور محققي شروح سقط الزند (التبريزي ، والبطليوسي ، والخوارزمي) في تحقيق ما صنفه التبريزي،وذلك لان

الباحث قد حقق ديوان التبريزي ووجد ملامح ذلك القصور لدى المحققين .وهذا يعني وجود ملامح قصور أخرى - وهذا مرجّح - في تحقيق شرحي البطليوسي والخوارزمي - انظر : 224-225. وينظر ؛ الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره ؛ 773/2 .

(57) ندوة ابي العلاء :1/ 40 .

(58) شروح سقط الزند ؛ 1/ د.

(59) أبو العلاء وما إليه - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - ط1/ 2003 : 203.

(60) ديوان سقط الزند- لابي العلاء المعري - شرحه وضبط نصوصه وقدّم له د. عمر فاروق الطبّاع - شركة دار الارقم بن أبي الارقم - بيروت - لبنان - ط/1-1998: 123.

(61) شروح سقط الزند : 289/1.

(62) انظر : المصدر نفسه : 1/ 296-303.

(63) سقط الزند : 230 .

(64) شروح سقط الزند : 2 / 531 .

(65) المصدر نفسه : 2 /532 .

(66) المصدر نفسه : 2/ 532

(67) شروح سقط الزند : 773 .

(68) سقط الزند ؛ 104 .

(69) شروح سقط الزند : 90/1

(70) سقط الزند : 142 .

(71) شروح سقط الزند : 2/ 501.

(72) سقط الزند ؛ 261 .

(73) شروح سقط الزند : 3 / 1117 .

(74) سقط الزند : 230 .

(75) شروح سقط الزند ؛ 2 / 539 .

(76) **سقط الزند** : 187 .

(77) **شروح سقط الزند** : 3 / 1084 .

(78) **سقط الزند** ؛ 89 .

(79) **شروح سقط الزند** : 4 /1440 .

(80) **سقط الزند** ؛ 202 .

(81) **شروح سقط الزند** : 4 / 1536 .

(82) **سقط الزند** ؛ 55 .

(83) **شروح سقط الزند** : 3 / 991 .

(84) **شروح سقط الزند**: 3 / 991 .

(85) **المصدر نفسه** : 3 / 992 . **وينظر** ؛ 4 / 1445 ، و : 4 / 1581 .

(86) **سقط الزند** : 231 .

(87) **شروح سقط الزند** : 2 / 545 .

(88) **سقط الزند** ؛ 229 .

(89) **شروح سقط الزند** : 2 / 527 .**وينظر** ؛ **ديوان المتنبي** : 30 .

(90) **سقط الزند** : 289 .

(91) **شروح سقط الزند** : 4 / 1482 . **وينظر سقط الزند** : 245 . و: 258 .

(92) **سقط الزند** : 230 .

(93) **شروح سقط الزند** : 2 / 536 .

(94) **المصدر نفسه** : 2 / 536 .

(95) **سقط الزند** : 55 .

(96) **شروح سقط الزند** : 3 / 992 .

(97) **المصدر نفسه** : 3 / 992 .**وينظر** : 3 / 1008 ، و : 4 / 1545 .



الخـاتـمـة

في اطـار رحلـة شـيقة خضـناها في عـالم المعـري الشـعري مـن خـلال شروح سـقط الزنـد؛ استبانت لنا معالم بارزة يمكن عدّها نتائج يُختتم بها الحديث؛ وتمثلت النتائج بالآتي:

1 - نال ديوان سقط الزند على يد القدماء حظوة كبيرة من الاهتمام؛ تمثل ذلـك باحـد عشر شرحـا فضلا عن شرح المعري، وبقـت اللزوميـات أسـيرة التجاهـل والاهـمال؛ سـوى المختـارات التـي ضمّنها البطليوسي في شرحه.

2- ابتعاد اللزوميات عن دائرة الاهمية جاء بسبب الصعوبة التي اكتنفتها، والعاطفة التي سقطت منها في الاغلب، وتحول مسارها نحو الوعظ والارشاد والصدق الواقعي، فضلا عـن الاخـتلالات الفكرية والعقائدية، والتشعبات اللغوية الملغزة وغيرها من الاسباب، كل ذلك جعـل القـدماء يزدرونها ويسقطونها من حساباتهم.

3 - تعدد شروح سقط الزند جاء نتيجة لتعدد انـتماءات الشرّاح ومـدى التحـاقهم فكريـا بتيـارات واتجاهات نقدية مختلفة، لهذا جاءت الشروح مختلفة؛ ولكنها أعطت فوائدة جمّة.

4 - استطاعت الشروح الثلاثة (للتبريزي،البطليوسي، الخوارزمي) توصيف النص العـلائي في السـقط توصيفا ناسب مقدار القيمـة الشـعرية لـدى المعـري؛ إذ اعطتـه وزنـه الحقيقـي ضـمن سـلّم الاحقية والأهلية.

5 - تلاقت أوجه العرض وافترقت في الشروح الثلاثة؛ إذ تمثـل التلاقـي باسـتناد احـدهم الى الآخر، لهذا جاءت مجموعة من شروح الأبيـات متقاربـة في الفكـرة والاسـلوب، وجاء الافتراق عن طريق اتكاء كل منهم عـلى سياسـة نقديـة خاصـة أوصـلتهم الى



نتائج مغايرة لا يمكن لها الالتقاء.

6 - حاول الشراح في شروحهم رفد القارىء بحزمة من المعارف (اللغوية، التاريخية، الدينية، وغيرها)؛ ليكون على مقربة من الفهم السليم للنص العلائي؛ وكذلك جعله مشاركا في انتاج المعنى لا مستقبلا له.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أ - الكتب

1 - أبو العلاء وما إليه – عبد العزيز الميمني الراجكوتي - دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – ط1/ 2003.

2- تعريف القدماء بأبي العلاء- جمعه وحققه – لجنة من رجال وزارة المعارف العمومية – باشراف – د. طه حسين بك – مطبعة دار الكتب المصرية – القاهرة - 1944.

3- الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره – محمد سليم الجندي – علّق عليه وأشرف على طبعه عبد الهادي هاشم – مطبوعات المجمع العلمي العربي – دمشق – 1962.

4- ديوان سقط الزند- لابي العلاء المعري – شرحه وضبط نصوصه وقدّم له د. عمر فاروق الطبّاع – شركة دار الارقم بن أبي الارقم – بيروت - لبنان – ط/1-1998.

5- ديوان لزوم ما لا يلزم – لأبي العلاء المعري – حققه وعلّق حواشيه وقدّم له د. عمر فاروق الطبّاع - شركة دار الارقم بن أبي الارقم – بيروت – لبنان - د.ت.

6- ديوان المتنبي – اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطاوي – مكتبة السيدة المعصومة – ط/1-1425 هـ .

7- شرح المختار من لزوميات أبي العلاء – أبو محمد عبد الله بن محمد بن السّيد البطليوسي – تحقيق – حامد عبد المجيد – مطبعة دار الكتب – 1970.

8- شروح سقط الزند – تحقيق الاساتذة مصطفى السقا وآخرون – باشراف د. طه حسين – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ط/3 1986.



9- معجم الأدباء المعروف بإرشاد الاريب الى معرفة الأديب - شهاب الدّين ياقوت بن عبد الله الحموي الرّومي البغدادي - اعتنى بنسخه وتصحيحه- د.س.مرجليوث-مطبعة هندية بالموسكي- مصر- ط2/ 1923.

10- هدية العارفين- أسماء المؤلفين وآثار المصنفين - اسماعيل باشا البغدادي - منشورات مكتبة المثنى - بغداد - 1951.

11- وفيات الاعيان وأنباء أبناء الزمان- أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر ابن خلكان- تحقيق - احسان عباس - دار صادر - بيروت - ط1971/1 .

ب - الدوريات

1 - آثار أبي العلاء المطبوعة - دليل وراقي(ببليوغرافي) مشروع شامل لآثار المعري الشعرية - ندوة أبي العلاء المعري - معرة النعمان - تشرين الثاني - 1997.

2- الاغراض الشعرية في سقط الزند - د.محمد فائز سنكري طرابيشي - ندوة أبي العلاء - معرة النعمان - تشرين الثاني - 1997.

3-مع أبي العلاء في سقط الزند- فخر الدين قباوة - ندوة أبي العلاء - معرة النعمان - تشرين الثاني - 1997.


9789957555368


دار غيداء للنشر والتوزيع
تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+
خلـوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com